LE BAROQUE ET LA MUSIQUE

ESSAI D'ESTHÉTIQUE MUSICALE

PAR SUZANNE CLERCX

LE BAROQUE ET LA MUSIQUE

PUBLICATIONS
DE LA
SOCIÉTÉ BELGE DE MUSICOLOGIE

DEUXIÈME SÉRIE

TOME I

Suzanne CLERCX

LE BAROQUE ET LA MUSIQUE

Essai d'esthétique musicale

BRUXELLES
Editions de la Librairie Encyclopédique
Rue du Luxembourg, 7

1948

DU MEME AUTEUR :

Henri-Jacques De Croes, maître de musique du prince Charles de Lorraine (1705-1786), Bruxelles, Palais des Académies, 1940, 2 vol.

Joost Boutmy, Werken voor klavecimbel, Monumenta Musicæ Belgicæ, t. V, Anvers, De Ring, 1943.

Grétry, Bruxelles, Renaissance du Livre, Collection « Notre Passé », 1944.

Dieudonné Raick en Charles-Joseph van Helmont, Werken voor klavecimbel of orgel, Monumenta Musicæ Belgicæ, t. VI, Anvers, De Ring, 1948.

Pierre van Maldere, virtuose et maître des concerts de Charles de Lorraine (1729-1768), Bruxelles, Palais des Académies, 1948.

A PARAITRE :

La Musique en Belgique : XVII[e] et XVIII[e] siècles, Bruxelles, Renaissance du Livre.

PRÉFACE

L'ouvrage de notre excellent collègue Suzanne Clercx nous semble une contribution de premier ordre à l'esthétique en général et tout particulièrement à l'esthétique musicale. Ce nous est un honneur et un plaisir de le présenter.

Il ne nous appartient pas de faire l'éloge de l'auteur : le lecteur jugera lui-même de la précision de ses analyses, de son application soutenue et même enthousiaste, de l'étendue et de la personnalité de son information, de la clarté et de la grâce de son expression.

Deux voies principales s'ouvraient devant Mlle Clercx : elle pouvait construire à priori ou déduire d'un principe premier une notion du Baroque et s'efforcer de la vérifier par les faits ; elle pouvait aussi se plier scrupuleusement aux données observables pour en dégager des conclusions inductivement établies. Elle a choisi la dernière méthode et nous ne pouvons que l'en féliciter.

Seule une connaissance étendue de la problématique esthétique, jointe à un sens à la fois sensible et technique de la réalité musicale envisagée soit dans sa structure permanente, soit dans son évolution historique, pouvait permettre

à l'auteur de réussir dans son entreprise. Par ses études antérieures, Mlle Clercx avait fait preuve de cette double qualité : pour nous ce fut un régal de la suivre, ici-même, dans ses analyses patientes et de la voir dégager pas à pas, avec une maîtrise sûre, une notion précise dont le contenu, bien que tiré de la musique et propre à cet art, s'avère d'une portée infiniment plus large. Il nous semble établi désormais que l'attitude baroque correspond à un type humain nettement défini. Qu'il s'exprime par les arts plastiques ou dans les créations musicales, ce type n'est nullement prisonnier ni d'une époque ni d'une aire géographique : il s'impose comme animant une des catégories fondamentales de la sensibilité et de la poïétique humaines.

Nous aurions mauvaise grâce, répétons-le, à prendre jusqu'à l'apparence de peser sur le jugement du lecteur : seule notre conviction profonde qu'à la lecture il ne se soustraira pas aux impressions qui furent les nôtres, nous autorise à lui faire part, tout simplement, du plaisir scientifique que nous avons éprouvé à suivre l'auteur dans son exposé. Si nous ne nous trompons, des pages comme celles du chapitre IV, où, sous forme de conclusion, Mlle Clercx trace « les limites et les propositions du Baroque musical », sont de nature non seulement à éclairer d'une lumière nouvelle certaines acquisitions précieuses de l'esthétique contemporaine, mais à poser des jalons nouveaux et même à résoudre d'une manière définitive certains problèmes attachants de la « vie des formes » artistiques.

E. DE BRUYNE.

INTRODUCTION

La fortune d'un vocable est parfois étonnante. Telle est celle du mot « baroque » qui a subi, au cours des trois derniers siècles, de curieuses vicissitudes.

Que le terme soit d'origine portugaise et se rapporte à une perle de forme irrégulière (« barrucco ») ou qu'il dérive de « baroco », nom donné à une figure de syllogisme, sa signification primitive est, sans nul doute, malveillante et implique une nuance péjorative ; il en vint ainsi à être synonyme de bizarre, d'irrégulier, de maniéré. Cette signification a prévalu sur toute autre : dire d'un objet qu'il est baroque signifie qu'il est étrange, voire même laid. Employer ce terme pour caractériser un personnage, c'est le considérer comme un fantaisiste ou même un sot.

C'est à propos de l'architecture que le terme « baroque » fut appliqué pour la première fois à un style ; Diderot (1)

1) *Encyclopédie :* « Baroque, adjectif en architecture, est une nuance du bizarre. Il en est, si l'on veut, le raffinement, ou, s'il était possible de le dire, l'abus, il en est le superlatif. L'idée du baroque entraîne avec soi celle du ridicule poussé à l excès. Borromini a donné les plus grands modèles de bizarrerie et Guarini peut passer pour le maître du baroque. »

y voit une nuance du bizarre et le chevalier De Brosses (1) y décèle l'indice d'un mauvais goût et l'accole au « gothique ». L'architecture de style dit « jésuite », avec comme prototype l'église du Gesù à Rome, fut tout d'abord désignée mais on appliqua rapidement cette appellation à l'art plastique en général ; toute manifestation artistique contemporaine de cette architecture reçut bientôt l'étiquette de baroque. On en vint à parler communément de peinture ou de sculpture baroques. Comme de l'architecture, on faisait de ces arts une manifestation de la Contre-Réforme ; ils semblaient exprimer le renouveau de l'Eglise triomphante qui se traduisait par l'exubérance des formes, par l'extase et un invincible besoin d'infini (2).

Art de la Contre-Réforme dans l'esprit, le baroque représentait, pour ses premiers théoriciens (3), un art de désagrégation des formes créées par la Renaissance. On y voyait la virtuosité s'emparer de la technique et l'esprit se perdre dans les abus et la facilité d'un métier pleinement conquis.

Cette notion de style a donné naissance à son tour au concept d'une époque baroque ; cette époque, dominée par le style de la Contre-Réforme, on la situait principalement

1) DE BROSSES (Ch.), *Lettres familières sur l'Italie*, éd. par Y. BEZARD, Paris, Firmin-Didot, 1931, t. II pp. 106-107. « On a fait depuis peu, de nouvelles constructions au palais Pamphili avec essai d'un ordre nouveau, orné de fleurs de lis et de têtes de coqs, d'un goût qu'on a cru galant, qui n'est néanmoins que tirant sur le goût gothique. ... C'est ainsi que les Goths maudits nous ont apporté leur manière laborieuse et minutieuse. Les Italiens nous reprochent qu'en France, dans les choses de mode, nous redonnons dans le goût gothique, que nos cheminées, nos boîtes d'or, nos pièces de vaisselle d'argent sont contournées et recontournées comme si nous avions perdu l'usage du rond et du carré ; que nos ornements deviennent du dernier baroque : cela est vrai. »

2) MALE (E.), *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932.

3) WOELFFLIN (H.), *Renaissance und Barock. Eine Untersuchung ueber Wesen und Entstehung des Barocksstils in Italien*, Bearb. H. Rose, 4e éd. Munich, 1926 (1re éd. 1888).

RIEGL (A.), *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vienne, 1908.

REYMOND (M.), *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris, 1912.

au XVIIe siècle. Des études plus récentes (1) tendent cependant à l'élargir considérablement. Michel-Ange, qui apparaît déjà avec tous les caractères du style baroque, fait remonter le phénomène jusque dans la seconde moitié du XVIe siècle ; par un même processus d'extension, on considère volontiers le style rococo, qui régit le monde des formes au XVIIIe siècle jusqu'à la fin du règne de Louis XV, comme participant encore du Baroque. De là, le style baroque, expression de la Contre-Réforme, était considéré comme un art de la Renaissance, dont la décadence s'étendait de la seconde moitié du XVIe au XVIIIe siècle.

On en vint ainsi rapidement à étudier l'esprit qui animait l'apparition de cet art étrange. Woelfflin (2), tout en adoptant le double point de vue formel et historique, veut y découvrir une signification humaine : il décèle, dans ce mouvement, une sorte de dominante qui se manifeste par un besoin d'étonner, d'émouvoir ; et après avoir délimité le phénomène baroque, après en avoir déterminé le processus de développement entre le XVIe et le XVIIIe siècle, il tentera d'en dégager l'esprit.

A l'encontre de l'art de la Renaissance, lequel vivait en fonction du « retour à l'antique », l'art de l'époque baroque n'imite rien : il se développe naturellement, librement ; c'est-à-dire que la nature est son modèle, mais une nature extraordinairement tourmentée, agitée. Les écrivains n'admirent plus les notions de mesure et ne prônent plus un idéal de l'antique : ils se réclament du capricieux, du bizarre, de l'extravagant.

Woelfflin relève, comme l'une des caractéristiques de cet art, une recherche permanente de grandeur. C'est pourquoi l'architecture lui apparaît comme l'art baroque par excellence

1) E. MALE, *op.cit.*
WEISSBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921.
Id., *Barock als Stilphänomen*, dans *Deutsche Vierteljahrschrift für Literatur- und Geistesgeschichte*, 1924.
2) *Op.cit.*

parce qu'elle seule autorise la monumentalité. A cette recherche de grandeur correspond un mouvement ascensionnel vers l'absolu, vers l'infini. Cette tendance expliquerait la raison profonde de ces formes qui s'envolent, de ces masses en rupture d'équilibre. La plastique baroque tente de s'évader et d'échapper aux lois les plus élémentaires de la pesanteur.

Cherchant enfin à expliquer les causes internes de l'apparition de ce phénomène, Woelfflin attribue la naissance du Baroque à l'essor éthique de la Contre-Réforme : la lutte contre ce que l'antiquité et son culte avaient de païen, la volonté de recréer un monde essentiellement catholique, sont, pour lui, la cause véritable de cette transformation des arts et de la pensée humaine du classicisme à un non-classicisme. La Contre-Réforme, selon lui, est ainsi responsable de la dislocation des formes et de la transposition des valeurs de proportion et de rythme, en valeurs expressives.

Ces tentatives d'explication ont été généralement admises. Mais de plus récentes publications, sans infirmer la position prise par Woelfflin, Weissbach, Riegl et Mâle, apportent au problème du Baroque des données et des solutions nouvelles.

Dans cette sorte de chronique de la « Querelle du Baroque » à Pontigny qu'est son livre intitulé « Du Baroque » (2), E. D'Ors révèle une vision absolument neuve du phénomène. Il bouleverse et surtout élargit considérablement la notion que l'on s'en faisait.

A la conception historique, formelle ou éthique des premiers théoriciens, il substitue l'idée beaucoup plus large d'un état d'esprit qui se manifeste non seulement à une époque déterminée et dans des formes désormais connues, mais à travers toutes les époques et sous les aspects les plus divers. Cette conception nouvelle mérite que l'on s'y arrête quelque peu.

1) *Op.cit.*, p. 85.

2) D'ORS (E.), *Du Baroque*, Paris, N.R.F., [1935].

Tout comme le « classicisme », le Baroque devient, dans la pensée d'E. D'Ors, une catégorie esthétique, c'est-à-dire qu'il répond à un état d'esprit bien déterminé et s'incarne dans un jeu de formes qu'animent des lois précises. Mais alors que le classicisme correspond à l'idée du plus haut état de civilisation, le Baroque serait l'expression de peuples moins développés, d'âges moins civilisés ; il serait l'apanage des « barbares » ou marquerait, au cœur de périodes civilisées comme notre XVIIe siècle occidental, un retour aux sources primitives de l'humanité et du monde.

Aussi n'y aurait-il pas un seul Baroque, ni une seule époque baroque ; mais ce terme, pris dans un sens générique, comprendrait une quantité considérable d'espèces. E. D'Ors distingue ainsi un Baroque préhistorique, un Baroque primitif, un Baroque oriental (bouddhique), un Baroque extrême-occidental (Incas), qui étendent singulièrement dans l'espace la donnée d'un phénomène que les théories précédentes semblaient limiter à l'Europe et même à une partie restreinte de ce continent (1). Mais au cœur même de notre civilisation méditerranéenne et occidentale, voici qu'apparaissent d'autres types de Baroques : le Baroque alexandrin ou hellénistique, le Baroque romain (Pompéi), le Baroque gothique (flamboyant), le Baroque de Trente (jésuite), le Baroque rococo, le Baroque romantique, le Baroque fin-de-siècle (le XIXe), le Baroque d'après-guerre (que nous pourrions maintenant qualifier d'entre-deux-guerres). Bref, de larges périodes où les styles et la mentalité d'un temps se caractérisent par des vertus permanentes et bien connues, opposées à celles du classicisme. Désignant enfin l'apanage de certaines contrées d'Europe, E. D'Ors parle encore de Baroque manuelien (Portugal), de Baroque espagnol, de Baroque nordique.

1) WOELFFLIN, cependant, dans la préface de l'ouvrage cité, parle d'un « Baroque antique » dans lequel le classicisme de l'antiquité serait venu se perdre ; mais il ne développe pas sa pensée.

De cette vaste vue d'ensemble, il résulterait que chaque peuple a procréé un art baroque, que chaque style s'y est adonné et que seules émergeraient, de temps à autre, des sporades de classicisme.

Cette conception d'un Baroque, dont l'essence serait d'être l'opposé du classique, fait de la théorie d'E. D'Ors une sorte de variante à la grande classification nietzschéenne ; mais ce n'est plus ici le romantisme qui s'opposerait au classicisme : Dionysos en personne est le dieu du Baroque. Voulant montrer l'extrême complexité du problème et la multiplicité des données qui se présentent, l'auteur nous ramène à une distinction très simple et substitue au romantisme de Nietzsche un système qui, en apparence, ne s'en distingue guère. En vérité, il a ramené le problème à son point de départ et il en est conscient lorsqu'il dit qu'un écrivain de naguère, voulant décrire les mêmes phénomènes, eût écrit en place de « baroque » et de « baroquisme », « romantique » et « romantisme ». C'est là avouer la confusion qu'il fait entre deux mouvements cependant très distincts : tout se résumerait, en ce cas, à une querelle de mots.

Mais la confusion s'aggrave encore quand il tente d'accorder des qualités inhérentes au Baroque à des manifestations du romantisme : voir un Baroque naissant dans « Paul et Virginie » c'est, nous semble-t-il, méconnaître ce qui sépare l'esprit du XVIIe siècle de cette mentalité pré-romantique qui se fait jour au XVIIIe ; c'est ignorer ce qui distingue le clair-obscur de la clarté.

Néanmoins, la théorie d'E. D'Ors constitue, pour le Baroque, une authentique libération : elle situe le phénomène hors du temps, au delà d'un moment historique, au-dessus d'une apparition passagère et c'est en cela que réside toute la valeur de son apport.

En outre, l'auteur mérite une large audience lorsqu'il tente de dégager les caractéristiques du Baroque.

L'une des principales lui semble être l'abondance des ges-

tes qui indiquent des intentions contradictoires : ce double sens qui est à la fois de « graviter et de s'enfuir », on le retrouve dans toutes les manifestations désignées par E. D'ors comme participant aux différentes espèces de Baroque. Lorsqu'un geste est pourvu de deux attitudes, l'une qui fuit et l'autre qui se concentre, l'une qui monte et l'autre qui descend, il y a Baroque. C'est la loi du contraste, de l'antithèse, la tension de deux forces antagonistes (1).

Comme Woelfflin, E. D'Ors établit entre le classicisme et le Baroque, une série de distinctions, dont la principale est que le classicisme relève de l'intellectualité ; le Baroque, de la vitalité, de l'instinct. C'est lui qui explique le caractère « humaniste » du classicisme tandis que le Baroque marque une propension nette vers tout ce qui est cosmique. Et E. D'Ors remarque, à ce point de vue, la prédilection des âges baroques pour le paysage. Tendance au cosmique, tendance aussi vers un panthéisme qui se révèle, selon lui, tout aussi bien dans le Baroque préhistorique que dans le Baroque romantique.

Mais il va préciser davantage et conférer à son opposition classique-baroque une allure vraiment convaincante : il caractérise la morphologie du Baroque comme s'incarnant dans des « formes qui s'envolent » alors que le Classique s'inscrit dans des « formes qui pèsent ». Ces formes baroques, obéissant au surplus à une vocation permanente au mouvement, elles s'envolent en dépit de toute loi, elles s'évadent sous l'effet d'un essor intérieur alors que la matière qui les compose exigerait une stabilité dont elles font fi. Il s'en dégage un déséquilibre qui heurte notre sentiment de convenance en matière de forme d'art plastique. C'est que le

1) C'est cette loi qui fait dire à la grande sainte Thérèse d'Avila : « Et je meurs de ne pas mourir »... tandis que saint Jean de la Croix faisait la même affirmation, en apparence contradictoire : « Je vis sans plus vivre en moi — et mon espoir est de telle guise — que je meurs pour ce que je ne meurs ». Cfr *Poèmes mystiques de saint Jean de la Croix*, Bruges, Desclée De Brouwer, (1943), p. 109.

Baroque marque un « état de rupture intérieure », de rupture d'unité. Cette dernière caractéristique, E. D'Ors la retrouve à travers tous les âges dans toutes les manifestations du Baroque, comme une constante. « Mais la dualité, la multiplicité d'intentions coexistantes, la r u p t u r e i n t é r i e u r e d e l ' e s p r i t (1), traduite par l'antagonisme des formes, n'est-ce pas là la caractéristique essentielle de séries très diverses d'œuvres d'art, d'œuvres humaines, parfois très séparées dans un temps, mais unies dans une commune aspiration au panthéisme et au dynamisme ? » (2).

C'est sous un tout autre angle que Focillon considère le Baroque (3) ; il est un état dans la vie des formes et la signification qu'il lui accorde est d'ordre génétique. Focillon ne situe plus le Baroque dans l'histoire mais en fait un moment déterminé dans l'évolution de la matière d'art.

Chaque style, suivant lui, traverse plusieurs âges, plusieurs états (4). Ce sont « l'âge expérimental, l'âge classique et l'âge du raffinement, l'âge baroque ». Et, précisant son point de vue, il démontre comment un style naît et évolue à travers différentes étapes.

Le stade d'archaïsme est celui des recherches. La matière d'art y est encore grossière mais la forme déjà pleine de promesses. Cette période est généralement brève. Vient ensuite le classicisme : « Il est le point de la plus haute convenance des parties entre elles. Il est stabilité après l'incertitude expérimentale. Il confère, si l'on peut dire, leur solidité aux aspects mouvants de la recherche » (5). Cet état constitue un instant d'équilibre, rarement atteint, vite dépassé. Enfin surgit le Baroque : « les formes vivent pour elles-mêmes, avec intensité. Elles se répandent sans frein,

1) Souligné par nous.
2) E. D'ORS, *op.cit.*, p. 147.
3) FOCILLON (H.), *Vie des Formes*, Paris, Alcan, 2e éd., 1939.
4) Id., *ibid.*, p. 22.
5) FOCILLON, *op.cit.*, p. 25.

elles prolifèrent comme un monstre végétal. Elles se détachent en s'accroissant, elles tendent de toutes parts à envahir l'espace, à le perforer, à en épouser tous les possibles, et l'on dirait qu'elles se délectent de cette possession (1). »

Adaptant sa théorie à tous les styles, Focillon rejoint en quelque sorte la « constante » d'E. D'Ors mais en la précisant, en la limitant aussi. Le Baroque n'est pas prisonnier d'une époque historique déterminée mais on le retrouve, périodiquement, lorsqu'un stade d'équilibre formel est dépassé. Mais alors qu'E. D'Ors établit sa constante du Baroque sur un ensemble de caractères communs, en vérité sur le principe d'une catégorie, Focillon y distingue chaque fois le point d'aboutissement d'un style, la période terminale d'une évolution. Et c'est ainsi qu'il explique le phénomène du Baroque hellénistique, du Baroque gothique (flamboyant), du Baroque romantique ; toujours, le Baroque succède au Classique, dont il constitue en quelque sorte une décadence, dans l'ordre formel.

Dans une récente publication, enfin, E. De Bruyne (2) nous apporte au sujet du Baroque, une vision beaucoup moins stricte, rejoignant en quelque manière la conception d'E. D'Ors suivant laquelle le Baroque serait à considérer comme une catégorie esthétique, mais la précisant à travers l'une de ses apparitions les plus grandioses : l'asianisme. Cet asianisme qui, après avoir tenté pendant toute l'antiquité d'étouffer le « classicisme », s'imposera dans de nombreuses manifestations du moyen âge occidental.

Et cette notion de l'asianisme, De Bruyne ne la confine pas au seul domaine des lettres, mais il l'étend à tous les arts ; elle se manifeste par « la victoire de la parure sur la fonction, de la virtuosité décorative sur la simplicité rationnelle du baroque sur le classique » (3).

1) *Ibid.*, pp. 28-29.

2) DE BRUYNE (Ed.), *Etudes d'esthétique médiévale*, Bruges, De Tempel, 1946, t. I, p. 103 ss.

3) Id., *ibid.*, p. 109.

Dans ce vaste courant baroque, qui engage aussi bien l'antiquité que le moyen âge, l'auteur distingue plusieurs tendances qui, sans cesse, viennent buter contre le roc du classicisme, cet absolu dans l'ordre de la pensée et de la beauté : tout d'abord, l'asianisme proprement dit, que domine une propension à la variété, à l'infini, au jeu pour lui-même, au clinquant, au surprenant, au luxueux, au prodigieux (1) et qui vient en droite ligne de l'Asie antérieure, depuis l'antique Sumer jusqu'aux vastes empires perses; d'autre part, les éléments « barbares » propres aux lointaines provinces de l'Empire romain, l'Afrique, la Gaule, l'Espagne, la Grande Bretagne, la Germanie, dont les populations affirment une tendance manifeste, un goût pour « l'exubérance les calembours piquants, le clinquant sonore et plastique, la richesse surabondante du vocabulaire, la tournure étrange de l'expression, l'élégance affectée, le grandiose purement formel » (2). Courants en soi fort différents, l'un pure virtuosité extérieure, décor extrême, l'autre plus primitif, plus renfermé sur soi-même, riche encore de virtualités, mais tous deux si proches en esprit ; et l'on conçoit aisément que Gaulois, Africains, Celtes, Anglo-Saxons aient accueilli avec enthousiasme cet art asianique qui, par delà le classicisme, leur donnait l'illusion de nouer un lien solide avec ce qu'ils croyaient être réellement la culture. Un « idéal baroque » associait intimement ces deux groupes humains : les Orientaux à l'antique et brillante civilisation, et les Occidentaux, barbares informes.

Comme E. D'Ors, mais renforçant sa position par l'examen d'un moment précis, E. De Bruyne considère les arts primitifs, les arts barbares, comme appartenant à la catégorie du Baroque ; en même temps, il montre la permanence de ce phénomène qui, à travers toute l'antiquité et le moyen âge, voisine avec la culture classique, sans cesse menacée et

1) DE BRUYNE, *op.cit.*, p. 108.
2) Id., *ibid.*, p. 113.

ébranlée dans ses fondements, par ces puissances en quelque sorte telluriques, ces forces de la nature qui l'assaillent de part et d'autre. Vision grandiose qui rend d'autant plus sensible la notion du « miracle » de la civilisation, cette conception nous montre le Baroque comme une force cosmique, sans cesse en mouvement sous des apparitions diverses, cherchant à envahir et à engloutir le frêle édifice du classicisme.

Tous ces théoriciens envisagent ainsi le Baroque sous un jour différent ; et cependant, il faut constater qu'ils s'accordent sur les caractéristiques principales de ses manifestations. Voyons-les.

Le Baroque est un art du mouvement, c'est-à-dire un art où le dynamisme apparaît comme un caractère permanent. Et ce dynamisme atteint non seulement les arts figurés comme la peinture ou la sculpture, où les personnages peuvent se mouvoir, mais l'architecture même. Le Baroque en « déplace les lignes » (1) : les façades bougent, ondulent, les colonnes montent, les coupoles s'érigent et trouent l'espace ; la courbe et la contre-courbe font disparaître la ligne directrice d'un plan. Bref, l'architecture se désagrège, les frontons se détachent des façades, se présentent en avant-corps ou s'enfoncent dans un espace comme en profondeur. Les statues, elles, tentent de s'envoler, au mépris de toute loi d'équilibre. En peinture, c'est le dynamisme qui entraîne parfois les personnages hors du cadre, qui brise le cadre. Tout est agitation, et parfois désordre.

Ce dynamisme va de pair avec la fougue qui entraîne ce mouvement dans un sens ascensionnel ou dans une vertigineuse chute dans l'espace : ce sont les colonnes torses, ou le « Jugement dernier » de Rubens. C'est la fougue qui propulse les formes dans un élan giratoire. L'espace du tableau, déli-

1) « Je hais le mouvement qui déplace les lignes
Et jamais je ne pleure, et jamais je ne ris. »
Cfr BAUDELAIRE, *La Beauté*. Baudelaire ferait ici l'apologie du classicisme.

mité par le cadre, sera suggéré en profondeur par des formes tournantes, par le jeu des diagonales, par la brisure des axes. D'où cette multipolarité ou présence de plusieurs centres de composition, qui se substituent ainsi à l'axe frontal des représentations de style classique. Comme le dit justement R. Bayer, le Baroque est un art de séisme (1). Aussi entraîne-t-il vers l'infini ; dans son mouvement ascensionnel ou dans sa chute, il vise l'absolu. Il n'a pas de limites et ses formes gonflées se disloquent quand le cadre ne peut éclater. La façade d'un édifice baroque, serrée dans l'alignement d'une rue, coincée entre d'autres constructions, se met à bouger : d'où les courbes et les contre-courbes qu'elle affecte.

C'est ce qui explique la propension au bizarre et à l'extravagant qui s'empare des arts plastiques et qui se manifeste dans des modes d'expression apparemment étranges.

Le Baroque n'est pas un art d'abstraction, il est un art d'imitation, ou plutôt d'annexion. Il tente de s'emparer de la nature ; il ne cherche plus à la suggérer ou à en découvrir les lois éternelles, mais il veut l'imiter et l'incorporer à ses manifestations les plus diverses. L'architecture se fait végétale et accapare toutes les formes issues des mondes, séique et océanique : c'est l'imitation de l'arbre pour la colonne, c'est l'adaptation des formes de coquillages et de grottes aux principes architectoniques. Le Baroque veut conquérir le monde.

De là naît cette étonnante confusion qui engage et ses formes et ses modes. Les arts empiètent les uns sur les autres ; l'architecture recherche des effets plastiques et picturaux, la sculpture veut peindre, la peinture se fait plastique, tandis que les arts mineurs viennent se greffer sur le grand art dont ils cherchent à épouser la monumentalité, parfois au détriment de la grâce. Cette confusion engendre souvent le mensonge, la tromperie. La peinture se voulant architec-

1) Dans une conférence sur l'Architecture baroque faite à l'Institut des Hautes Etudes de Belgique en mars 1939.

ture, son but est de tromper le spectateur sur la profondeur de l'espace. La façade d'un édifice baroque trahit le plan qu'elle abrite. L'espace devient surprise et, en peinture, le ciel communique avec la terre.

Une autre des caractéristiques du Baroque est la recherche des contrastes. Les formes ne vivent, semble-t-il, que par l'opposition des masses ou des couleurs, par l'antithèse du clair et de l'obscur. D'où l'importance capitale des rythmes qui engendrent le mouvement. D'où aussi la contradiction qui s'empare de toute forme d'art baroque ; c'est ce qu'E. D'Ors appelle le « jeu des intentions contradictoires ». « Partout où nous trouvons réunies dans un seul geste plusieurs intentions contradictoires, écrit-il, le résultat stylistique appartient à la catégorie du Baroque » (1).

Enfin, le Baroque, par tous ses effets, est un art de variation, d'abondance, qui, fatalement, entraîne au maniérisme. La recherche d'un effet toujours plus surprenant exige la richesse de la matière et l'utilisation de toutes les ressources techniques. D'où la déformation, d'une part, la virtuosité, de l'autre. C'est sur ce dernier aspect du Baroque qu'insiste R. Bayer (2) quand il le définit comme « l'essence de la grâce voulue ».

***

Tous ces théoriciens envisagent donc le phénomène du Baroque sous un angle chaque fois nouveau mais en limitant leurs observations aux manifestations des arts plastiques. Aucun d'entre eux n'a songé à incorporer à son système l'étude du Baroque musical. Or, nous semble-t-il, une esthétique scientifique doit pouvoir vérifier, à la lueur de toutes les données artistiques, les bases de ses propositions. Aussi

1) *Op.cit.*, p. 33.

2) BAYER (R.), *L'Esthétique de la Grâce*, t. II, p. 339. « Lorsque l'ostentation de tous les possibles démasque l'effort, très précisément la grâce est entraînée vers le baroque. Le baroque n'est que l'essence de la grâce voulue... »

l'incuriosité des historiens de l'art et des esthéticiens en cette matière est-elle vraiment singulière.

Tout au plus, E. D'Ors lui fait-il une place de parente pauvre dans l'exposé de la Querelle de Pontigny, et la traite en quelques points par trop rudimentaires. Pour lui, toute musique est baroque parce que la musique est l'art du mouvement par excellence. Aussi ne s'étonne-t-il pas d'entendre exécuter à une séance organisée à Pontigny, pour illustrer la question du Baroque, des œuvres de Mozart, des compositions liturgiques grégoriennes et des pages de Strawinsky. Occasionnellement, il précise qu'une musique qui tendrait à une mélodie infinie serait idéalement baroque (1).

Focillon ne songe pas un instant à la musique. Quant à Woelfflin, il y fait quelques allusions et ce qu'il en dit sera pour les musicologues allemands le point de départ de nombreuses investigations. Il envisage le Baroque musical en rapport étroit avec le Baroque plastique. Ainsi, faisant commencer celui-ci dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, avec Michel-Ange, considère-t-il Palestrina comme le premier des musiciens baroques. Et il précise que ce qui peut nous choquer dans l'architecture du Baroque, atteint en musique une idéale plénitude ; cette propension aux expressions sans formes, à l'infini, convient admirablement à la musique (2). Là où l'architecture dépasse ses limites, la musique est dans son cadre véritable.

Si cette dernière considération semble juste, l'étiquette « baroque » appliquée à l'œuvre d'un Palestrina nous paraît tout à fait fantaisiste. Nous y reviendrons.

A la suite de Woelfflin, les musicologues allemands se sont attachés au problème du Baroque et ont tenté d'adapter ses principes à la musique.

Dans le « Handbuch der Musikgeschichte » de G. Adler, Schering intitule le chapitre qu'il traite : « Die Hochmeister

1) D'ORS (E.), *op.cit.*, p. 145.
2) WOELFFLIN, *op.cit.*, p. 87.

des Musikalischen Barockstils ». La notion qu'il a du Baroque semble assez confuse. Il parle de Bach et de Haendel, mais ne dit pas en quoi ils sont baroques ; sans doute les considère-t-il sous cet cet angle parce qu'ils appartiennent à l'époque baroque ?

C. Sachs, dans un article paru en 1919 (1), crut nécessaire d'établir un peu d'ordre dans ces données rudimentaires ; il tenta, en vérité, de définir le Baroque musical et d'en préciser les caractères.

Pour lui, musique et arts plastiques, poésie et théâtre répondent, à chaque époque et dans chaque pays, à l'expression d'un état d'âme (« Stimmung ») unique. Partant de la conception d'un parallélisme étroit entre les différentes manifestations artistiques, il postule en faveur d'une correspondance qui associe jusque dans les moindres détails le Baroque musical et le Baroque plastique. Et pour préciser son point de vue, il s'en rapporte aux théories de Woelfflin. Ainsi, il tente d'établir une distinction de principe entre la musique de la Renaissance et celle de l'époque baroque.

Alors que Woelfflin opposait le caractère linéaire de la Renaissance au sens pictural du Baroque, Sachs voit le même phénomène se produire en musique : le Baroque musical se manifeste dans une propension à l'ornement, à la recherche de la ligne courbe et dans un mouvement vers la variation. Le musicien de l'époque baroque ne conçoit plus en lignes comme le polyphoniste de la Renaissance, mais en masses. De là les éclairages d'ombres et de lumières et ces contrastes de forte-piano que l'on trouve déjà dans les sonates de G. Gabrieli à la fin du XVI[e] siècle.

A une autre opposition de Woelfflin entre ces deux époques, l'opposition surface-profondeur, C. Sachs trouve des analogies dans le domaine musical. La musique de la Renaissance est, elle aussi, dépourvue de profondeur ; elle se mani-

1) SACHS (C.), *Barockmusik*, dans *Peters-Jahrbuch*, 1919 (1920), p. 7 et ss.

feste en surface dans une écriture plane, qui ne laisse dominer aucune formule mélodique prépondérante. Au contraire, la musique baroque fait surgir une mélodie qu'elle repousse d'avant en arrière et d'arrière en avant, et qui jaillit du soprano à la basse et de la basse au soprano.

Alors que l'art de la Renaissance apparaît sous un aspect fermé, fini, le Baroque est un art de l'infini et tend à l'absolu. L'opposition clarté-obscurité que Woelfflin établit entre ces deux époques, C. Sachs la confirme pour la musique en prétendant que l'harmonie de la Renaissance implique un sentiment de clarté et de fini par ses successions d'accords parfaits, tandis que l'harmonie de l'époque baroque provoque le trouble et le sentiment d'infini par l'emploi des dissonances ; ces perturbations se répercutent dans la mélodie tandis que le mélange d'instruments et de musique vocale contribue, lui aussi, à créer une sorte de dispersion qui nuit à la clarté du langage.

Bref, la théorie de C. Sachs se résume en ceci : reprendre, dans le domaine musical, les caractéristiques du Baroque telles que Woelfflin les avait établies à propos des arts plastiques. Nous aurons l'occasion de voir dans quelle mesure cette théorie se justifie, mais quels en sont les dangers.

Th. Kroyer (1) se rattache, lui aussi, à Woelfflin, mais, sans s'insurger expressément contre Sachs, postule toutefois que si la musique offre le même processus d'évolution que les arts plastiques, c'est en obéissant à des lois qui lui sont propres.

Avant de chercher à reconnaître en musique un style baroque, il s'attache à définir les caractéristiques spirituelles de ce temps, en s'appuyant sur le fait qu'un style répond, avant tout, à un état d'esprit déterminé.

Pour lui, l'homme de l'époque baroque ne cherche pas tellement à vivre selon la nature et ne tente plus de réaliser

1) KROYER (Th.), *Zwischen Renaissance und Barock*, dans *Peters Jahrbuch*, 1927, p. 45 et ss.

entre elle et lui un équilibre suprême : il veut la dépasser. C'est le héros ou le dieu. C'est aussi le saint : que l'on songe que l'époque baroque est celle de Thérèse d'Avila, de François-Xavier, de Pierre d'Alcantara, de Jean de la Croix, d'Ignace de Loyola.

Les artistes de l'époque baroque ne chercheront donc pas tant la beauté et la perfection que le sentiment de la masse qui écrase ou soulève, que la gravité mue par un essor intérieur ou par la tension de forces antagonistes. Une nouvelle mystique apparaît, retour peut-être d'un sentiment médiéval, que l'enseignement de l'antiquité, avec ce qu'il comportait de mesure et d'équilibre, avait un moment étouffé. L'amour, la vie, la mort vont devenir les grands thèmes traités dans la peinture, la poésie, la musique.

En musique, est baroque tout ce qui émerge d'excessif des formes de la Renaissance. Le style nouveau, qui s'oppose à la clarté paisible de la musique « a cappella », le style concertant, contient tout l'essentiel de la musique baroque. Il consiste en la déformation des formes créées à l'époque précédente et en l'emploi de masses sonores qui s'opposent les unes aux autres. Bref, il se manifeste, dans le domaine musical, une propension au mouvement désordonné, une rupture avec les conventions antérieures, reflet d'une tension d'ordre psychologique qui accorde à cette musique une prédominance du sentiment et de l'expression sur la forme. Les « effets » sont démesurément grossis jusqu'à l'extravagant, au bizarre, au capricieux.

La technique de la basse continue et son adaptation aux instruments à clavier sont considérées par Kroyer comme un phénomène baroque. L'orgue est, du reste, l'instrument baroque par excellence : la toccata et les fantaisies relèvent de cette propension à l'échevelé, au grandiose qui se révèle dans la recherche des « durezze » et des « stravaganze ». L'art de la variation, qu'il se manifeste dans la musique instrumentale ou dans la pratique du « bel canto », consti-

tue le plus pur langage d'expression baroque. Enfin, l'augmentation du nombre des voix, leur disposition en plusieurs chœurs, l'opposition de leurs masses, participent de cette agitation qui s'empare des arts plastiques à la même époque.

Et Kroyer d'esquisser rapidement les principales phases de l'évolution de la musique baroque.

Une première période est caractérisée par l'augmentation du nombre des voix et l'instauration de la polychoralité : lorsque, à Saint-Marc de Venise, A. Willaert inaugure le système du double chœur ; lorsque, à Saint-Pierre de Rome, V. Mazzocchi opère une réforme analogue, disposant plusieurs chœurs dans les parties hautes de l'édifice, la forme concertante, son agitation et l'effet de surprise qu'elle ménage, constituent une première expression d'un état d'esprit nouveau. Ce style crée le principe de l'écho et entraîne vers un dynamisme qui fait appel à l'opposition successive des « forte » et des « piano ».

Vers 1600, le principe de l'écho se répand largement dans tous les genres ; il anime les concertos et les sonates, conçus comme des œuvres vocales, à plusieurs chœurs. Dans les églises, on dispose les groupes sonores de manière à susciter les effets d'opposition. Cette technique, propice à la création d'une musique d'espace, trouve sa correspondance dans l'architecture contemporaine qui soulève les coupoles et les peuple de scènes célestes de manière à créer un sentiment de l'infini.

Enfin vient ce que Kroyer appelle le baroque tardif : l'« opera seria », les cantates, les Passions en sont les manifestations les plus nettes.

Somme toute, Kroyer considère la musique baroque comme une émanation et presque comme une manière de dissolution de la musique de la Renaissance ; comme une virtuosité et un esprit de désagrégation qui s'emparent de formes créées auparavant. Il rejoint en cela la théorie génétique de Focillon, mais la limite à la seule époque qu'il

envisage. En conclusion, il se demande si la véritable cause de l'apparition du Baroque ne devrait pas être recherchée dans le domaine musical : on a expliqué le Baroque dans les arts plastiques, mais on n'en a pas décelé l'origine. Or, le fait que le XVIIe siècle marque l'apogée de l'art musical, l'incite à y rechercher la cause profonde de ce nouveau phénomène.

En 1928 paraissait, dans le « Handbuch der Musikwissenschaft » de Buecken, la participation de R. Haas dans un volume consacré à la musique de l'époque baroque (1). Le problème, cette fois, est envisagé sous de multiples aspects et l'auteur retrace longuement tous les événements musicaux d'une longue période historique.

R. Haas s'insurge contre cette tendance implantée chez les historiens de l'art, qui est de faire remonter l'époque baroque jusqu'au milieu du XVIe siècle ; pour lui, le Baroque en musique serait marqué par une date-frontière, 1594, année de la mort de R. de Lassus et de Palestrina. Cette opposition de style entre la Renaissance et le Baroque que C. Sachs avait précisée dans le détail, il l'infirme, remarquant que les deux langages coexistent dans l'œuvre des grands maîtres et pendant une dizaine d'années encore au delà de cette date-limite. Il dénie à la Contre-Réforme toute action efficace sur la naissance de la musique nouvelle car celle-ci s'est développée librement, par un processus tout naturel de désagrégation des formes, et Palestrina, qui incarna idéalement les volontés du Concile de Trente, représente encore, et dans sa plénitude, l'art de la Renaissance

Haas s'attache à démontrer qu'il n'y a rien de commun entre le Baroque dans les arts plastiques et le Baroque musical ; il reconnaît bien une propension des musiciens de cette époque à l'extravagant, à la recherche de l'effet dans un style monumental, mais il souligne, dans leurs œuvres, une

1) HAAS (R.), *Die Musik des Barocks, Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam, 1928.

volonté évidente d'équilibre et de symétrie qui se manifeste même jusque dans l'architecture du théâtre et des décors ; il relève tout spécialement cet équilibre formel dans certains genres musicaux ou dans certains modes d'expression comme l'aria à « da capo ».

Dans l'ensemble, Haas s'oppose à la théorie du synchronisme des arts : il attire spécialement l'attention sur l'absence de toute activité musicale dans les Pays-Bas au XVII[e] siècle à une époque où, précisément, la peinture y est florissante ; il souligne cette étonnante carence de l'invention musicale dans l'Italie du milieu du Quattrocento alors que les arts plastiques y jouissent d'une gloire sans précédent.

Après ces conceptions diverses qui tentent de situer le Baroque musical au sein d'un vaste système, E. Schenk s'impose pour mission de le ramener à un simple fait historique et formel (1). Pour lui, le Baroque doit être considéré comme une conception de style (« Stilbegriff ») et non comme un phénomène humain. Les recherches musicologiques, selon lui, doivent se borner à préciser une position nette et non à déceler l'essence métaphysique d'un mouvement que seul l'ensemble de tous les événements qui s'y rattachent pourrait nous révéler.

Ainsi, envisageant le problème sous son angle purement historique et musical, Schenk veut en montrer l'évolution et établir les différentes étapes de ce développement.

Il distingue trois stades successifs : 1) entre 1550 et 1600, c'est le dégagement des formes de la Renaissance ; 2) entre 1600 et 1650, on assiste à la création de l'édifice mélodique du Baroque musical ; 3) entre 1650 et 1700 apparaissent les fondateurs du style contrapunctique. A la dénomination de « Früh-, Mittel- und Hochbarock » qu'adopte Moser dans

1) SCHENK (E.), *Ueber Begriff und Wesen des musikalischen Barocks*, dans *Zeitschrift f. Musikwissenschaft*, t. XVII (1935), p. 377 et ss.

son dictionnaire (1), il oppose la conception « Früh-, Mittel- und Spätbarock » le Baroque moyen prenant ici la place prépondérante et représentant le mouvement le plus hautement baroque de ces trois stades. Cette phase centrale et déterminante, correspondant à l'éclosion d'un style monodique, il définit le style baroque en musique comme un « style expressif par plans harmoniques » (« Expressive Stil harmonischer Flächer »), qu'il oppose au style figuratif (descriptif) et à la technique imitative de la Renaissance.

La lutte de la musique, à la période de transition entre la Renaissance et l'époque baroque, se concentre, selon Schenk, en deux procédés d'écriture : l'écriture horizontale de la polyphonie renaissante et l'écriture verticale harmonique qui, à l'époque baroque, s'incarnera dans le principe de la basse continue. Cette lutte se fait jour déjà dans l'œuvre des Gabrieli à Venise, dans la seconde moitié du XVIe siècle. C'est là le Baroque primitif : une polyphonie enrichie assure à la fois le dégagement des plans harmoniques verticaux et le triomphe d'une ligne mélodique supérieure. D'autre part, l'augmentation du nombre des voix entraîne vers une technique à plusieurs chœurs qui déterminera de plus en plus l'apparition des masses sonores.

Au cours du Baroque moyen, le principe harmonique étant canalisé par la pratique de la basse continue, la mélodie supérieure surgira dans sa plénitude. Elle va se déployer largement tant dans le domaine vocal que dans celui de la sonate et du concerto. Ces derniers genres, n'étant à l'origine qu'une transposition libre de formes vocales, seront créateurs d'un type de mélodique tout à fait neuf, au cours onduleux, aux intervalles écartés et qu'animeront les principes de développement formel comme la séquence et la répétition. C'est ce type de mélodie qui est, selon Schenk, la caractéristique la plus évidente du style baroque en musique. Transmise aux

1) MOSER (H.), *Musiklexikon*, p. 981.

générations futures, cette mélodique sera soumise à un traitement de subdivision rythmique et ornementale qui en fera, au XVIIIe siècle, l'un des phénomènes les plus décisifs du style galant.

Tandis que se constitue le langage mélodique du Baroque, le contrepoint et l'ancienne technique imitative se sont réfugiés dans le style d'orgue. C'est la conjonction de cette ancienne manière et la profusion qu'y apporte le principe de la variation qui constituent ce que l'on appelle le « kontrapunktischer Prunkstil » (style contrapunctique somptueux), et qui correspond au Baroque tardif.

Cette subdivision, quoique ingénieuse et claire, ne répond pas à un ensemble de faits historiques ou, du moins, en ignore d'essentiels. D'autre part, elle systématise dans la chronologie des phénomènes qui ont co-existé, car ce développement d'un style contrapunctique a marché de pair avec l'éclosion du style mélodique dans l'oratorio, l'opéra et la sonate instrumentale, tandis que le principe de l'opposition des masses sonores a joué un rôle essentiel non seulement à la période du Baroque primitif mais encore à travers les manifestations du style concertant, qu'il soit vocal ou instrumental. Enfin, on peut remarquer que la vogue du « kontrapunktischer Prunkstil » s'est manifestée exclusivement en Allemagne et dans les pays du Nord ; il ne peut donc caractériser l'ensemble des apparitions du Baroque musical en Europe.

Tout récemment, H. Zenck (1) a étudié le Baroque dans la musique allemande. Il situe le Baroque musical allemand entre deux pôles, marqués chacun par deux grandes personnalités : d'une part Scheidt et Schütz, d'autre part Bach et Haendel. Différent dans les centres du nord où se développe principalement la musique d'orgue, et dans les centres du sud catholique où l'influence de l'Italie est prépondérante,

1) ZENCK (H.), *Grundformen deutscher Musikanschauung*, dans *Jahrbuch der Akademie der Wissenschaft in Göttingen*, 1941-1942.

le Baroque s'y incarne dans des formes qui, de plus en plus, se laissent envahir par le principe du « stile recitativo » et du « stile rappresentativo », et par le style concertant.

Les origines de ce mouvement, Zenck les découvre dans le madrigal du XVIe siècle qui, pour la première fois dans l'histoire musicale, faisait appel à l'expression des sentiments. D'autre part, l'usage de plus en plus accusé des instruments dans un but avant tout décoratif, entraîne le style du motet médiéval vers celui de la fugue baroque. La musique instrumentale perd ainsi le rang secondaire qu'elle occupait jusqu'alors et prend place désormais, dans une conception idéologique, voire même philosophique de la musique, tout comme la musique vocale. Et Zenck fait remarquer la place importante qu'accorde, aux instruments et à la musique instrumentale, un Praetorius dans ses écrits théoriques.

Zenck propose, lui aussi, une classification du Baroque musical ; il y voit non pas précisément des périodes mais trois traditions qui se partagent les courants de la musique de cette époque en Allemagne.

La première tradition est celle qui se manifeste dans l'œuvre vocale, profane et liturgique, de certains musiciens, dont le promoteur serait H. Schütz ; elle se révèle par l'intrusion des modes du « stile recitativo » dans une musique qui vivait de pratiques polyphoniques, et par une recherche d'expression analogue à celle qu'affectait le madrigalisme à l'époque précédente en Italie.

La seconde tradition fait appel à l'humain. Zenck y distingue une « musica poetica », c'est-à-dire une musique qui veut refléter les passions humaines et dont la fin principale est de traduire musicalement le monde des sentiments. La forme qui réalise le mieux cette tendance nouvelle est l'aria à « da capo » : le sentiment fondamental, associé à un thème issu du récitatif de l'âge précédent, est condensé en un thème-type qui atteint une valeur hautement humaine. Zenck n'hésite pas, à ce propos, de parler d'une « thématique des

passions », c'est-à-dire un mode mélodique qui vise à exprimer, par le rejaillissement incessant et la plastique de son contour, l'instabilité des passions et des sentiments.

Cette thématique influera considérablement sur celle de la musique instrumentale et c'est elle qui va animer d'une vie nouvelle les genres de la suite, de la sonate et du concerto.

Enfin, la troisième tradition est représentée par le genre du choral varié pour orgue. C'est le type qui fut largement cultivé dans toute l'Allemagne du nord et Jean-Sébastien Bach est son plus génial représentant. La musique, tout comme au moyen âge, y est le miroir de la création et un symbole de l'univers. Mais les analogies métaphysiques ou mystiques et le jeu symbolique des nombres se muent en une méthode mathématique et scientifique qui se réclame de l'expérience acquise au contact des sciences exactes. Le rationalisme cartésien vient s'inscrire ainsi dans une technique encore médiévale et dont la signification est dépassée par la conception d'une harmonie et d'une tonalité rationnelles fondées sur des lois « naturelles ». On y voit poindre la notion du tempérament égal et surgir l'harmonie moderne.

L'incarnation idéale et parfaite de cette tradition est la fugue qui, après un développement formel dans l'œuvre de S. Scheidt, D. Buxtehude et Pachelbel, trouve son point d'aboutissement et son couronnement dans l'« Art de la fugue » : la musique y est redevenue le miroir de l'harmonie divine, une image de l'ordre de la création.

Somme toute, la conception de Zenck et sa subdivision du Baroque musical ne diffèrent pas essentiellement des théories de Schenck ; mais, limitant son champ d'investigation à l'Allemagne, il précise plus exactement ses positions. Or, on ne saurait trop insister sur le fait que le style contrapunctique s'est développé dans les pays du Nord et principalement en Allemagne ; s'il incarne, dans une certaine mesure, l'idée que l'on peut se faire du Baroque, il convient donc de limiter

ses effets particuliers à la région dans laquelle il s'est épanoui.

Soulignons, en passant, cette opposition que marque implicitement Zenck entre la conception humanisante de la musique de la Renaissance, toute tournée vers un heureux équilibre entre l'homme et le monde, et cette étroite communion de l'homme avec l'univers qui caractérise la position de l'art baroque. C'est l'appel à la nature, l'appel au cosmos qu'E. D'Ors reconnaît comme l'une des dominantes du Baroque.

On le voit, l'idée du Baroque musical soulève en Allemagne des théories diverses. Toutes se rattachent au système inauguré par Woelfflin dans le domaine des arts plastiques. Même si R. Haas s'insurge contre le concept d'un parallélisme étroit entre les diverses manifestations artistiques, même si Schenk et Zenck établissent un système fondé sur l'examen un peu étroit de l'évolution musicale, la tendance générale de la musicologie allemande ne s'est pas dégagée de cette emprise primitive.

Récemment encore, R. Engel dans un article intitulé « Periodisierung in der Musikgeschichte (1) », étendait la conception de C. Sachs à toute l'histoire de la musique et tentait de poser définitivement les bases d'un vaste système analogue à celui que les historiens de l'art et de la littérature avaient adopté.

Selon Engel, on ne peut expliquer pourquoi la musique n'aurait pas développé un art parallèle aux industries romanes, à l'architecture gothique, à la peinture renaissante, à l'art baroque, à la littérature romantique, au symbolisme, à l'expressionnisme, etc. Pour lui, la chose est évidente et il cherche à établir des constantes entre les diverses manifestations artistiques d'une même époque. Ces constantes, il les étend dans le temps ; c'est ainsi que si la polyphonie et le contrepoint ont constitué la base technique de la musique

1) N'ayant eu communication que de cet extrait, nous ignorons dans quelle revue allemande a paru cet article en 1939.

gothique, on pourrait nommer « gothiques » encore tous les musiciens néerlandais du XVIe siècle, et J.-S. Bach, à ce point de vue particulier, apparaîtrait comme le dernier des gothiques, tout en participant, par l'époque à laquelle il appartient, au mouvement baroque.

Engel en arrive ainsi à une série de considérations du plus réel intérêt, qui concordent parfaitement avec celles que l'on a faites dans le domaine de l'histoire de l'art. Chez les polyphonistes néerlandais, par exemple, le Baroque s'embranche immédiatement sur le Gothique, sans laisser de place à un style renaissant. Or, le même phénomène peut se vérifier dans les Pays-Bas en architecture, le Gothique s'y soudant au Baroque, tandis qu'en peinture, le maniérisme du Gothique finissant rejoint celui d'un italianisme dont le stade d'équilibre formel est déjà passé.

Par contre, il résout moins bien le problème qu'offre, à ses yeux, le romantisme. Considérant le mouvement littéraire allemand et le mouvement musical contemporain, il constate un retard sensible de ce dernier ; le romantisme musical se prolonge, par contre, très tard au cours du XIXe siècle alors que la littérature allemande s'est engagée dans d'autres voies. Son erreur semble bien d'avoir limité le problème à l'Allemagne, sous prétexte que le romantisme ressortit essentiellement à l'âme allemande, et de n'avoir pas élargi le champ de ses investigations. Il faut se garder de systématiser à l'excès. Les « hasards de l'Histoire » sont un phénomène avec lequel il faut toujours compter. Comment expliquer que certaines régions sont, à un moment donné, éclairées par la prédominance d'une école artistique, littéraire ou musicale ? Comment expliquer que certaines races, certains peuples trouvent leur moyen d'expression le plus familier dans certaines formes d'art ? Comment expliquer, enfin, que dans chaque pays, des éclipses succèdent à d'étonnantes périodes d'efflorescence ? La vie artistique rejaillit d'un pays à l'autre, d'un mode d'expression à un autre, de la musique à l'art

plastique ou à la poésie. Et c'est de cette complexité dans l'évolution des manifestations humaines, que les théoriciens allemands ne semblent pas avoir tenu compte.

***

Après l'Allemagne, c'est l'Italie qui semble s'être éveillée au concept d'une musique baroque. En 1933, Della Corte s'exprimait à ce sujet dans un article intitulé « Il Barocco e la Musica (1) ». Il s'insurge, tout d'abord, contre les théories de C. Sachs et n'admet nullement le principe du synchronisme sur lequel celui-ci avait fondé toute son argumentation. Il ne reconnaît pas davantage le point de vue de Kroyer comme valable. Pour lui, aucun de ces théoriciens allemands n'a atteint le point crucial du problème que pose en musique le Baroque.

Leur erreur lui semble être d'avoir établi leurs systèmes sur des considérations empruntées à un concept du Baroque qui relève des arts plastiques et, en particulier, de l'architecture. Or, selon Della Corte, ces manifestations artistiques ne sont que le reflet d'un état d'esprit qui surgit tout d'abord dans la littérature. La recherche du merveilleux, de l'étrange, de l'extraordinaire, apparaît pour la première fois dans l'« Adone » de Marino en 1620 : par le souci de la description et la virtuosité verbale qu'il y apporte, Marino annonce une décadence imminente. Mais les musiciens de la première moitié du XVIIe siècle ne s'attachent pas encore à ce sentiment du merveilleux : on ne trouve pas chez eux cette propension au caprice, au bizarre, à l'extravagant. Le ton de cette musique est nouveau, mais le baroque n'y apparaît pas.

Le merveilleux ne se montre en musique que dans la seconde moitié du siècle : il s'incarne dans une polychoralité excessive et l'antithèse en constitue le principal moyen d'expression.

1) DELLA CORTE (A.), *Il Barocco e la Musica*, dans *Mélanges L. de La Laurencie*, Paris, 1933, p. 165 et ss.

Della Corte retrace les étapes de cette transformation qui va de la polyphonie large et sereine de Palestrina à une augmentation considérable du nombre des voix et à leur subdivision en plusieurs chœurs dans l'œuvre d'O. Benevoli, de G. Allegri, de P.-F. Valentino, de P. Agostino, qui se livrent à des recherches d'effets massifs et engendrent par là le sentiment du merveilleux et de la stupeur. Ce sont des œuvres qui créent le vertige propre à un art de séisme. Il y a dans ce phénomène, une aspiration à frapper les sens plutôt qu'à émouvoir le cœur.

Comment donc se manifeste la « grande musique » du XVII[e] siècle si, seule, la polychoralité décadente du style d'église peut être considérée comme ressortissant au Baroque ?

Della Corte envisage sous un angle différent et range dans la catégorie du Classique les grandes manifestations musicales de cette époque.

Le madrigalisme, dont la technique polyphonique est le principal moyen d'expression, participe encore étroitement de l'esprit de la Renaissance. Il est le langage idéal d'un art qui est en quête de l'humain. Viendront ensuite l'exagération, le spasme et la torture des modulations chromatiques.

L'oratorio, qui ressortit par ses origines et par sa fonction à l'esprit de la Contre-Réforme, n'a rien de baroque. Les premières œuvres, composées dans l'esprit de saint Philippe de Néri pour son Oratoire, affectent un langage simple, clair, digne du plus pur classicisme. Les œuvres de Cavalieri et de Carissimi répondent à cet esprit. L'oratorio deviendra baroque dans la suite ; avec Angelo Spagna, il rejoindra le mélodrame et le texte entraînera la musique à la sensualité, au maniérisme et aux abus du langage théâtral.

Le drame lyrique lui-même, dans l'œuvre de Monteverdi, quoiqu'exprimant des passions humaines, se réclame encore, dans l'extrême simplicité de sa ligne mélodique, d'un esprit et d'une sensibilité classiques ; le « recitar cantando », idéal

du style nouveau, implique, pour Della Corte, la volonté d'un esprit tourné essentiellement vers l'humain. Mais bientôt le mélange et le contraste des effets produiront une défection de l'unité dramatique et le besoin d'étonner, voire même de stupéfier, dépareront ce genre et l'entraîneront à sa décadence.

Della Corte passe en revue, dans le même sens, la littérature instrumentale : œuvres pour le luth, pour l'orgue et pour de grands ensembles relèvent, dans leurs plus belles manifestations, d'un état d'esprit classique. Même Frescobaldi semble incarner cet idéal de la manière la plus sobre. La décadence viendra, dans ce domaine encore, par l'introduction de la virtuosité, tant à l'orgue et au clavecin qu'au violon.

Ainsi, Della Corte limite singulièrement le phénomène baroque en matière musicale : il le fait commencer vers 1650 et coïncider avec ce qu'il appelle la « décadence des formes créées au début du XVIIe siècle ». Il n'hésite pas à parler de « dépression » musicale et attribue l'irruption du Baroque à l'absence de tout artiste de génie.

C'est, à peu de chose près, la même thèse qu'adopteront de commun accord Della Corte et Pannain dans leur monumental ouvrage sur l'histoire de la musique (1). Dans le livre consacré au « Seicento », ils ne soufflent mot du Baroque. Ils envisagent successivement la musique théâtrale, la musique instrumentale, les manifestations de la chambre et de l'église, sans faire aucune considération d'ordre esthétique. Ils exposent objectivement les événements musicaux de ce siècle mais ne soulèvent pas le problème du « stile nuovo ».

Le chapitre neuvième de ce livre intitulé « Lineamenti del Barocco in Italia », rappelle, en les précisant, les théories que Della Corte avançait dans son article précédent.

1) DELLA CORTE (A.) et PANNAIN (G.), *Storia della Musica*, Turin, t. I (1942), p. 668 et ss.

Ce siècle que l'on a trop tendance à qualifier de « baroque », apparaît, aux auteurs, ressortir à une notion du plus pur classicisme. Toute la première moitié du XVIIe siècle constitue, du point de vue musical, une continuation des tendances de la Renaissance. C'est encore, et plus que jamais, l'antiquité qui est le modèle. L'irruption de la monodie, l'éclosion de mélodrame répondent intimement à cette esthétique de l'antique.

Ce n'est qu'à partir de la seconde moitié du siècle que les abus se font sentir dans tous les domaines et que l'esthétique du merveilleux pénètre à la fois dans les œuvres d'art et dans les écrits des théoriciens. F.-M. Bonini, dans son septième dialogue de l'« Artista convinto » (Venise, 1665), révèle cette esthétique chez O. Benevoli, où la polychoralité excessive vise au grand effet et à la recherche de la stupéfaction. Libanori, en 1674, décrivant l'art de Frescobaldi, le qualifie de « merveilleux », de « stupéfiant », de « miraculeux ». Ces deux théoriciens, tout en remarquant la tendance au goût nouveau, conservent toute leur admiration pour Palestrina qui représentait, à leurs yeux, l'idéal de perfection. Pannain et Della Corte en concluent que ces écrivains avaient conscience de la décadence de l'art de leur époque : conscience du « baroque », au sens péjoratif et limitatif qu'ils accordent à ce terme.

Partant donc de cette conception que le baroque est ce qui pervertit l'art, ils se demandent ce qui, dans la musique du XVIIe siècle, est baroque. L'« ars nova » du début du Seicento, avec sa prodigieuse fraîcheur d'invention et sa nouveauté d'expression, leur paraît essentiellement opposée au baroque. Seule la polyphonie religieuse affirme une tendance au merveilleux, au stupéfiant, et dégénère dans un art à grand effet. Ils considèrent l'irruption de genres comme l'oratorio, le mélodrame, la cantate et l'étonnant développement de la musique instrumentale, comme des phénomènes classiques. C'est un art nouveau qui surgit, en approfondis-

sant la tendance humaniste de la Renaissance. Cette période serait la vraie Renaissance musicale, tandis que la musique du XVIe siècle, par l'usage permanent de la polyphonie, ne serait qu'un prolongement de pratiques médiévales.

Par contre, la décadence qui s'empare de tous ces genres dans la seconde moitié du XVIIe siècle, relèverait d'un état d'esprit baroque que domine une propension au mauvais goût. Pour Della Corte et Pannain, cette tendance serait non le signe d'un courant artistique nouveau et d'une impulsion véritablement créatrice, mais le résultat d'une pauvreté inventive, d'une carence spirituelle.

Comme il a été dit plus haut, cette conception limite singulièrement le phénomène du Baroque. La première moitié du XVIIe siècle serait en quelque sorte un prolongement du retour à l'antique du XVIe siècle, tandis que la seconde moitié aurait sombré dans les abus et la virtuosité d'un style qui aurait perdu toute vigueur et toute authenticité.

Ainsi, après avoir objectivement exposé la rayonnante activité de la musique italienne pendant tout le cours du XVIIe siècle, ces auteurs semblent oublier que de grands noms illustrent ses dernières années : il n'est que de citer des compositeurs comme Cesti, Corelli, Vivaldi, A. Scarlatti, et tant d'autres pour infirmer leur point de vue. L'étonnante activité musicale de l'Italie dans la seconde moitié du Seicento, la qualité des chefs-d'œuvre qui en émanent, le prodigieux génie des musiciens qui l'illustrent, postulent en faveur de cette époque que Della Corte et Pannain qualifient de « baroque », c'est-à-dire, pour eux, décadente.

Cette conception, qui s'oppose essentiellement à la position prise par les musicologues allemands, correspond, du reste, étroitement aux théories de l'esthéticien et philosophe italien le plus écouté en cette matière : B. Croce. Il est assez curieux, à cet égard, de constater que si les savants allemands se mettent à la remorque de leur grand théoricien du Baroque en matière d'arts plastiques, les Italiens se rattachent, de

leur côté, à celui qui, dans leur pays, s'est le plus particulièrement intéressé au problème.

Dans son « Histoire de l'époque baroque en Italie » (1), B. Croce consacre une partie de son introduction à l'exposé du problème. Il s'insurge, de la manière la plus positive, contre la tendance actuelle qui veut accorder au terme « baroque » la signification conceptuelle qu'on lui donne généralement. Baroque, pour lui, conserve la valeur péjorative qu'on lui conférait naguère ; baroque doit demeurer synonyme de bizarre, d'étrange, d'ampoulé, de désordonné ; bref, le baroque ne serait qu'un ferment de désagrégation, de perversion, de décadence.

Aussi n'accepte-t-il pas l'idée d'un « art baroque », ni surtout d'un « âge baroque ». Le Baroque ne participe ni d'un état poétique ni d'une activité artistique : il relève d'une pratique dont il constitue l'abus. Il apparaît quand le faire domine l'art, quand le métier s'empare de l'expression et l'assujettit.

***

Les théoriciens français de la musique sont muets sur le problème qui nous occupe et ignorent — ou veulent ignorer — les données que l'étude de ce phénomène pourrait apporter à la musique. Les travaux les plus récents n'en soufflent mot et continuent traquillement à parler des « deux Renaissances » (XIe-XIIe et XVIe siècles) et de « l'Art classique » (XVIIe et XVIIIe siècles) (2), comme si l'histoire musicale se posait sur le seul versant d'un immuable classicisme. C'est là, à notre sens, une attitude qui trouve son point d'appui dans le phénomène de la « résistance au Baroque » que l'on veut généralement reconnaître à la France du

1) CROCE (B.), *Storia dell'èta barocca in Italia*, Bari, 1929.

2) *La Musique des origines à nos jours*, Paris, Larousse, 1946, sous la dir. de N. DUFOURCQ ; de ce même auteur, voir la *Petite Histoire de la Musique*, Paris, Larousse, 1943.

XVIIe siècle. Mais la France de Louis XIV a-t-elle à ce point résisté au Baroque ? C'est là un problème que nous tenterons d'élucider quelque jour.

Cependant, si le silence des Français est étonnant, plus surprenante encore est l'attitude des historiens de la musique allemands et italiens qui, on l'a vu, se contentent d'adapter à la musique des théories élaborées sur d'autres terrains, et de l'examiner de points de vue qui lui sont étrangers.

Sans doute, s'il existe une esthétique véritablement scientifique, les principes que pose cette science doivent revêtir une valeur positive et trouver, sinon leur application, tout au moins leur explication dans les différentes branches de l'activité artistique. Mais il semble bien qu'avant de prendre position au sujet d'un phénomène comme celui que nous examinons, il conviendrait d'en envisager toutes les manifestations. Des théories esthétiques fondées uniquement sur le développement des arts plastiques et de la littérature ne doivent pas nécessairement s'adapter à la musique, qui a ses lois propres et son développement indépendant. Une étude sur le Baroque en musique, apportant des données nouvelles, pourrait être de nature à modifier la conception que l'on se fait généralement de ce phénomène.

C'est ce que nous tentons dans le présent travail.

Que l'on accorde au terme « baroque » une intention péjorative ou une signification positive, reconnaissons que le XVIIe siècle européen est une époque où cette tendance s'est généralisée. Etudier donc la musique de ce siècle, en rechercher les origines dans un temps qui l'annonce, et les conséquences jusque dans le « Siècle des lumières », dégager ensuite les principaux caractères musicaux de cette vaste époque, en poursuivre le développement interne et externe, et confronter ensuite les faits avec les théories générales du Baroque, telle est la base indispensable de toute investigation. Tel est aussi notre programme.

Et si le point de vue tout particulier qui s'en dégagera peut

éclairer, voire même concilier les théories contradictoires qui ont surgi jusqu'à présent à propos du Baroque, la musicologie aura, une fois de plus, mérité sa place d'honneur dans la grande famille des sciences historiques et philosophiques.

CHAPITRE Ier

La musique de l'époque baroque (1)

XVIe siècle.

Avec l'art des polyphonistes néerlandais, la musique du XVIe siècle avait découvert son langage. Josquin des Prés († 1521) avait ouvert la voie, aux confins des XVe et XVIe siècles, à une belle série de musiciens qui allaient construire, dans une forme large, un art musical digne en tous points de la grande époque qu'ils traversaient. La polyphonie aux angles accusés de la fin du Gothique s'était peu à peu muée en une écriture plus souple où la ligne mélodique, faite de paisibles arabesques, viendra fusionner avec la profondeur des accords parfaits. Une technique nouvelle surgit : celle que l'on a convenu d'appeler le « contrepoint néerlandais ». Sur la base d'un chant donné, liturgique ou profane, les compositeurs bâtissent un édifice sonore dont l'art suprême consiste à établir une intime concordance entre la substance d'un contour mélodique et l'organisation

1) Dans ce chapitre, nous n'avons pas la prétention d'apporter des lumières nouvelles sur l'histoire musicale. Notre intention est de poser le cadre de cette étude en retraçant, sur un plan purement objectif, l'histoire de cette grande aventure spirituelle que fut celle de la musique à l'époque qui nous occupe. Le lecteur trouvera dans la bibliographie annexée en fin de cet ouvrage la liste des manuels et des études qui ont alimenté cet exposé.

des autres voix. Ce principe est utilisé pour la messe qui prendra, dans la musicologie moderne, l'appellation de « messe parodiée » en raison, précisément, de l'utilisation d'un thème emprunté ; mais il sera appliqué à toute espèce de composition, motet ou chanson. Les Néerlandais, et très rapidement les Italiens, vont ainsi créer une grande unité de langage qui confère à la musique de cette époque un caractère de stabilité et d'aisance, et aux œuvres ainsi conçues, une ampleur de forme et une sérénité d'expression rarement atteintes.

Mais déjà, au sein de cette musique large et tranquille, surgissent des éléments nouveaux. C'est dans le domaine de la musique profane que vont apparaître des moyens d'expression jusque là inusités. A côté des motets de circonstance et des chansons polyphoniques dont se divertissaient les sociétés aristocratiques du XV[e] siècle, il existait un art plus simple, d'origine populaire. Les musiciens qui le pratiquaient s'inspiraient non plus de la grande poésie et de la tradition pétrarquisante mais d'une littérature de seconde zone ; ce sont des madrigaux et des chansons, parés d'une vivacité tout italienne. Les sujets en sont les plus variés. On y rencontre des scènes de chasse, de pêche, où les éléments de la nature ambiante sont captés au passage et rapidement évoqués ; ou bien ce sont des scènes de la rue, comme les marchés, où le rapide dialogue entre marchands et acheteurs est brossé sur le vif et saisi dans son pittoresque ; ou bien encore, ce sont les scènes de carnaval, d'une verve éblouissante; ce sont enfin les chants de pèlerins, les chansons de soldats, aux rythmes vifs, et les chansons d'amour.

Les musiciens vont s'emparer de ce genre et, à l'imitation des poètes, créer une musique faite de compositions brèves mais animées et pittoresques. Ce sont, selon les formes utilisées, la « villotta », la « frottola », les « strambotti », les « capitoli ». Le style musical en est tour à tour narratif et imitatif, c'est-à-dire qu'il s'attache à commenter les paroles

ou à imiter les bruits naturels qu'elles engendrent. Les cris de la rue seront représentés presque fidèlement ; la course de la chasse sera reproduite par la reprise, aux différentes voix, d'un thème qui devient ainsi une image de la poursuite, tandis que le cri des animaux, les appels des chasseurs viendront augmenter le caractère réaliste de la scène représentée. Leur écriture est polyphonique, comme il était d'usage dans les grandes œuvres d'art, mais considérablement allégée ; dans un ensemble à trois ou à quatre voix, la ligne mélodique supérieure marque une tendance nette à dominer, ou bien les deux voix supérieures s'emboîtent mutuellement, formant un complexe mélodique qu'adoucissent les consonances de tierce. La forme strophique domine le plan de l'œuvre. Dans la « villotta », chacune de ces strophes se termine par une courte ritournelle.

Issus dans les centres de l'Italie méridionale, ces genres vont pénétrer peu à peu dans les provinces du nord et principalement à la Cour, alors prospère, des Medici à Florence. Aussi le caractère populaire aura-t-il de plus en plus tendance à s'effacer et, sans rien perdre de leur simplicité foncière, ces petites pièces accéderont peu à peu à une forme plus élevée, plus « composée ». Mais dans ces milieux se forma bientôt une réaction contre la frivolité et la superficialité des sujets littéraires fournis aux compositeurs de « frottole » et de « villotte ». On cherchera davantage un texte de nature plus noble, conçu non plus en strophes successives mais suivant une formule lyrique plus libre. Aux chants de pèlerins, de soldats, aux « canti carnaschialeschi », aux scènes de la vie populaire, vont succéder des textes empruntés au formulaire ecclésiastique (chants en l'honneur de la Vierge), aux poètes antiques (Horace, Virgile), à Pétrarque, à Ange Politien, au cardinal Bembo. Des musiciens comme Bartolomeo Tromboncino, Marchetto Carra, J. Rocchus se mettent à composer des « villotte » et des « frottole » dans le genre populaire mais s'inspirant de textes plus raf-

finés. Leur secret consistera à rythmer les paroles avec justesse, à en exprimer le sens, à en accentuer les intentions. D'où ces passages fugués en canon dans des pièces décrivant une chasse ou une poursuite, d'où ces interjections imitant les bruits de la rue ou encore les cris des animaux. Cette vivacité, cette compréhension intelligente d'un texte vont devenir l'apanage du style des madrigalistes. Et ce style apparaîtra lorsque le ferment populaire de l'art des frottolistes viendra se greffer sur l'art des grands polyphonistes du XVIe siècle.

C'est dans l'œuvre de musiciens néerlandais vivant en Italie que naîtra le syle nouveau. Les premiers, J. Archadelt (environ 1514 - après 1557), A. Willaert (environ 1480-1562), C. de Rore (1516 - 1565) incarnent dans les formes du grand art une inspiration plus légère et le souci de la traduction immédiate de ces textes. D'emblée, le madrigal s'impose par le choix plus recherché de ses sujets et par une écriture « a cappella », souvent à quatre voix, qui est l'apanage de la grande polyphonie. Mais bientôt la recherche d'une traduction plus précise du texte entraînera les musiciens à la découverte d'un langage jusque là insoupçonné. Certains mots se verront infailliblement pourvus d'une figuration musicale qui en ponctue le sens : « musica », « chanter », « liesse » seront animés de vocalises prolongées qui les mettent en particulière valeur, tandis que les expressions de la tristesse ou de la douleur donneront lieu à des ralentissements rythmiques ou à de larges harmonies planantes. Les termes « descendre » ou « monter » impliqueront une chute ou une montée sonore, tandis que « courir », « danser », « sauter » appelleront une imitation musicale aussi adéquate que possible, réalisée par une précipitation du mouvement, par un rythme de danse ou par un saut d'intervalle inusité. Mais plus encore, les madrigalistes vont s'attacher à restituer musicalement les aspects extérieurs de la nature : le paysage viendra ainsi prendre place, comme un fond sensible, créant

une atmosphère vivante aux sujets les plus divers, soit qu'ils retracent une action, soit qu'ils expriment des sentiments. Ce paysage se manifeste par touches : c'est une large perspective qui s'ouvre en de majestueux accords, ou bien c'est un léger zéphyr qui agite les feuilles, ou bien encore c'est la profonde horreur d'un antre mystérieux que de graves dissonances proposent comme cadre à quelque action mythologique, c'est aussi la lente sinuosité d'un fleuve qui entraîne la ligne mélodique dans son sillage.

Mais les madrigalistes iront plus loin encore. Dans l'art de C. de Rore principalement, le madrigal visera une imitation plus haute que celle de la nature : il cherchera à atteindre les mouvements intérieurs de l'âme humaine, à peindre les sentiments, les passions de l'homme. L'allégresse intérieure, l'émoi, la douleur, la sérénité trouveront, dans ses compositions, une traduction parfois miraculeuse. Mais si la musique est parfaitement susceptible de peindre, par des moyens suggestifs, certains mouvements ou certaines images, soit par imitation soit par une analogie entre ces images et une forme musicale, il n'en est pas de même pour tout ce qui regarde l'expression de la vie psychologique. Il fallait amener le langage musical à saisir à la fois l'intensité et les multiples nuances des sentiments humains. C. de Rore semble avoir découvert la technique nouvelle : le « chromatisme ». Elle consistait, comme son nom l'indique, à « colorer », à révéler certaines intentions du texte au moyen d'une altération de la tonalité choisie. Toute la musique de la Renaissance avait vécu d'une succession d'accords parfaits. C. de Rore va rompre ce bel équilibre. Il haussera ou diminuera d'un demi-ton un degré crucial de la tonalité choisie. L'auditeur trompé dans son attente, étonné par une dissonance inattendue, comprendra que, brusquement, en même temps que la tonalité, le climat moral a changé.

Ce principe du chromatisme, développé et prolongé, donnera lieu à un système où abondent les demi-tons qui dissol-

vent l'harmonie massive et en quelque sorte positive des grands polyphonistes de la Renaissance.

Ce sont ces caractères d'imitation, qu'ils soient d'ordre externe ou interne, qui constituent l'ensemble des qualités propres au madrigal et que la musicologie moderne a dénommés « madrigalismes ».

Ainsi, dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, la sérénité est rompue : un élément de dissolution pénètre la noble polyphonie de la Renaissance.

Mais un autre procédé va, à la même époque, atteindre l'édifice musical dans sa construction.

Les polyphonistes du XVI[e] siècle faisaient usage d'une écriture à quatre ou cinq voix sans que soient exclues les compositions à six et huit voix, ou même davantage. Au cœur même de cet ensemble va surgir, dès la première moitié du XVI[e] siècle, une tendance à la dissociation. Dans l'œuvre de Josquin déjà, les voix ramenées en deux groupes sonores scinderont l'édifice polyphonique. Tantôt, ce sont le soprano et le ténor, tandis que l'alto et la basse leur font chorus. Dans d'autres cas, les deux voix extrêmes se rassemblent et s'opposent aux voix médianes. Sous la multiplicité des combinaisons perce une propension à la diversité, une recherche des effets sonores, qui aboutira bientôt à l'irruption d'une technique, cette fois consciente, que l'on désigne sous le nom de « bichoralité ».

C'est à Venise que le grand compositeur néerlandais A. Willaert a érigé en un système cohérent ce qui n'était que tendance. Le premier, il eut l'idée d'utiliser les deux tribunes disposées symétriquement à l'église Saint-Marc. A chacune d'elles, il distribue un chœur vocal et des instruments : orgue, violes, trompettes, chalumeaux. Il partage systématiquement en deux groupes son écriture chorale. Ainsi apparaît cette technique éminemment décorative : le « chorrespons ». Le second chœur y reprend, en manière d'écho, les sons que le premier vient d'émettre. C'est ce système, en vigueur depuis

lors dans la musique vocale vénitienne, qui va donner naissance à la musique instrumentale, avec ces effets de « piano » et de « forte » que les compositeurs de sonates vont si brillament utiliser.

Mais une attitude plus caractérisée viendra bientôt accentuer ce phénomène. Le principe du contraste, l'antithèse chère aux poètes contemporains, trouvera musicalement une traduction plus adéquate encore. Au « chorrespons » succédera la pratique de l'antithétisme choral. Et tandis que l'un des deux chœurs, s'appliquant à un texte serein, obéira aux lois de la polyphonie homorythmique, l'autre représentera l'agitation dans la technique mouvante d'une écriture fuguée que viendront animer des madrigalismes de détail.

Cette recherche de contrastes marque l'œuvre des derniers polyphonistes du XVIe siècle : Roland de Lassus (1532-1594) et Philippe de Monte (1521-1603). Signalons tout particulièrement les « Lagrime di San Pietro » de Lassus et les « Madrigaux spirituels » de de Monte, dont les textes, si fortement empreints de l'esthétique nouvelle, reçoivent une traduction musicale qui répond largement aux tendances novatrices que nous venons d'esquisser : le madrigalisme et la bichoralité antithétique.

Si la nouveauté de ces découvertes bouleverse déjà la musique vocale, leur répercussion dans le domaine instrumental va être plus considérable encore.

La musique instrumentale va suivre, au cours de la seconde moitié du XVIe siècle un double courant. D'une part, on la découvre à la remorque de la musique vocale : qu'il s'agisse d'ensembles instrumentaux ou d'instruments réalisateurs comme l'orgue ou le clavecin, elle se contente de transcrire des compositions vocales tout en les agrémentant de ces « colorations » que le jeu plus sec et plus court des instruments rendait nécessaires. D'autre part, on voit rapidement surgir des genres plus autonomes : tels la « toccata » qui, sonnée aux trompettes ou transposée pour des instruments à

clavier, allait rapidement faire usage, dans son écriture de fanfare, de ces effets décoratifs de lumière et d'ombre qu'apportait l'opposition de l'antithétisme choral. Telles aussi ces « canzone » qui vont bientôt substituer au principe de la chanson vocale la dislocation en deux chœurs et leur opposition principielle, qu'aucun texte ne vient désormais justifier. Cette constante alternance entre un fragment lent et homorythmique et une diversion vive et fuguée donnera rapidement naissance à la sonate d'église qui va dominer toute forme de composition instrumentale au cours du XVIIe siècle.

Ainsi le développement de la musique instrumentale, dans le dernier tiers du XVIe siècle, allait être riche de conséquences.

Non seulement on transposait aux instruments des compositions polyphoniques vocales, mais on usait d'exécutions mixtes. Depuis longtemps déjà, on laissait à la voix supérieure seule une interprétation vocale, tandis que les voix inférieures étaient confiées à des instruments. La préférence que marquent les derniers polyphonistes pour une écriture à cinq voix favorisait cette coutume ; par le contour mélodique plus recherché de la voix supérieure, ils l'isolaient déjà de l'ensemble polyphonique. L'œuvre et principalement les madrigaux de Philippe de Monte marquent une propension vers cette nouvelle conception.

L'isolement du soprano, l'interprétation des voix inférieures par un groupe d'instruments ou par un instrument réalisateur ont essentiellement contribué à la naissance des deux grands principes de composition du XVIIe siècle : la m o n o d i e et la b a s s e c o n t i n u e.

XVIIe siècle.

ITALIE.

Les musiciens du siècle nouveau n'écriront plus pour des ensembles aussi complexes ; ils se contenteront de composer

le chant et consigneront schématiquement, sous forme de basse, chiffrée ou non, toute la partie instrumentale, laquelle sera « réalisée » par un instrumentiste expert, soit aux instruments à clavier, soit aux instruments à cordes pincées, susceptibles de possibilités polyphoniques (orgue, clavecin, luth, théorbe).

A ce point de vue, les esthéticiens avaient largement contribué au rayonnement de cette manière nouvelle. Voulant ressusciter la musique antique, un cénacle d'intellectuels et de musiciens, groupés autour du comte Bardi à Florence (groupe qui avait pris le nom de « Camerata »), avait mis en valeur ce procédé nouveau. La poésie reprenait ainsi le pas sur la musique et celle-ci était soumise au rythme et à la métrique du vers. Ce mouvement, qui se voulait antique, conduisait droit à l'éclosion du drame moderne.

LE MADRIGAL.

Un nouveau langage s'est constitué. Il va se répercuter dans tous les genres. Et tout d'abord, il contribuera à la libération du madrigal. Si Claudio Monteverdi (1567-1643) écrit encore de nombreux madrigaux polyphoniques, le plus souvent à cinq voix, il adoptera, dans ses œuvres de maturité, le type du madrigal dit « représentatif » ; ces compositions ne sont plus seulement chantées mais le sujet qu'elles illustrent sera représenté. Souvent, ce sont des madrigaux à deux ou à une seule voix, soutenus par la basse continue. Le principe de la monodie accompagnée s'y révèle dans toute sa splendeur. Les accents qui s'en dégagent sont absolument inouïs : cette seule voix, qui devient le réceptacle des sentiments humains, cherchera avant tout, comme aux beaux jours du madrigalisme, à traduire le plus exactement possible la signification du texte. Mais les moyens en seront différents. Le chromatisme se meut en modulations : les altérations sont utilisées en profondeur. Alors que chez les

madrigalistes, elles avaient pour mission de détourner un contour mélodique de son chemin naturel, elles visent maintenant à entraîner toute l'harmonie dans un jeu mouvant où se succèdent les tonalités les plus inattendues. Le plus souvent, c'est la basse qui sera porteuse de ces brusques changements de tonalité, de ces éclairages subits, tandis que la voix demeurera étonnamment statique dans son développement. D'autre part, alors que les madrigalistes faisaient souvent usage d'un débit à vocalises, essence même de leur langage, Monteverdi marque une préférence nette pour un débit syllabique qui accuse le caractère dramatique du texte qu'il doit illustrer.

C'est de la fusion entre le madrigal polyphonique et le madrigal représentatif que Monteverdi créera un genre tout nouveau et jusque là insoupçonné dans la grande musique d'art: le drame musical.

L'OPERA.

A vrai dire, les représentations sacrées de la fin du moyen âge, les représentations carnavalesques italiennes, les intermèdes, les ballets et les pastorales, en vogue au XVI[e] siècle, lui avaient ouvert la voie. Et, immédiatement avant lui, quelques musiciens avaient déjà haussé ces diverses tendances au niveau d'un grand style dans des œuvres pleinement réussies.

En 1595, Jacopo Peri (1561-1633), avec sa « Dafne », introduit au sein des représentations théâtrales le style monodique. Dans son « Euridice », en 1600, il est en pleine possession d'un langage qui utilise les principes nouveaux : la monodie et la basse continue. C'est la même évolution que marque, la même année, l'« Euridice » de G. Caccini (environ 1545-1618) tandis que E. Del Cavaliere (1550-1602) adapte les mêmes procédés à la représentation sacrée avec sa « Rapresentazione di Anima e di Corpo », composée en

1600 et exécutée la même année à Rome pour l'oratoire de saint Philippe de Néri.

En 1607, Monteverdi compose et fait exécuter l'« Orfeo » sur un livret d'Alessandro Striggio ; l'année suivante, ce sera l'« Arianne », tous deux écrits pour le service du duc Vincent de Gonzague à Mantoue.

La forme de ces œuvres est essentiellement libre : aucune loi musicale n'en détermine le déroulement, qui découle des seules nécessités du drame. Au madrigal représentatif, ce genre va emprunter ces longs épanouissements de débit syllabique qui deviendront bientôt l'apanage du style récitatif ; la précipitation du texte, ses ralentissements soudains, ses pathétiques suspensions et surtout les belles lignes mélodiques aux courbes lentes et mesurées contribueront grandement à l'expression des passages les plus dramatiques. Du madrigal polyphonique, ces compositeurs utiliseront la technique homorythmique, dont la gravité correspondait idéalement à la mission neutre que, à l'image des chœurs antiques, on voulait accorder aux comparses de la tragédie. A la musique instrumentale, ils puisaient le secret de ces majestueuses ouvertures en fanfare baptisées tour à tour « toccata », « sonata » ou « sinfonia », tandis que des ritournelles, des airs à danser s'associaient à l'action ou ménageaient, au cœur même du drame, d'heureux divertissements.

Ainsi donc, à travers l'unité d'une tragédie ou d'une action psychologique, c'est encore la loi du contraste et le jeu des antithèses qui construisent l'édifice. Contraste entre ces longs récitatifs où le héros clame sa passion et son effroi et ces chœurs statiques, paisibles, qui en constituent à la fois un fond neutre et un cadre ; contraste aussi entre ces brillantes symphonies d'ouverture, ces divertissements légers et la singulière émotion que soulevait, dans l'âme des auditeurs, la douleur des dieux et des hommes.

Pendant tout le XVIIe siècle, c'est de ce principe que découlera la littérature de l'opéra. On la verra s'épanouir à

Rome dans des œuvres comme l'« Eumilio » d'A. Agazzari (1606), « San Eustachio » de S. d'India (1625), « La Morte d'Orfeo » de S. Landi (1619) et dans d'autres productions de Vittori, Phil. Vitali et L. Rossi, tandis que dans les villes du nord, Monteverdi continue à régner avec ses derniers opéras : « Il rittorno d'Ulisse in Patria » (1641), et l'« Incoronazione di Poppea » (1642). A côté de lui, il faut en outre signaler à Florence Salvadori, avec sa « Guerra d'Amore », M. da Gagliano (environ 1573-1642) avec son « Medoro » et sa « Regina di Santa Orsola », Francesca Caccini avec la « Liberazione di Ruggero » ; à Bologne, on voit paraître de nombreux intermèdes de G. Giaccori et de O. Vernizzi.

Tous ces maîtres donnent à l'art nouveau une impulsion extraordinaire. Aux principes de composition déjà connus viendra s'adjoindre sporadiquement un élément encore inconnu : l'air dit à « da capo ». Constitué de deux épisodes mélodico-poétiques, cet air utilise une seconde fois sa première partie, de sorte que son aspect schématique peut se réduire à la formule A.B.A. Fait de symétrie, il apporte à la forme essentiellement libre de l'opéra, un élément de stabilité qui, bientôt, prendra nettement le pas sur tout autre principe de composition. Les récitatifs seront bientôt refoulés par l'ingérence de plus en plus accusée de l'aria à « da capo » et ne constitueront plus qu'une sorte de repoussoir ou de cadre à la forme nouvelle. Ici, une mélodique toute particulière vient s'affirmer : au débit syllabique du récitatif, elle oppose une animation singulière, une ligne et un contour d'une plastique vraiment imposante. Les grands intervalles apparaissent, qui déplacent le centre de gravité tonal d'une octave à l'autre et opèrent une dislocation de la ligne mélodique.

Et c'est encore le contraste qui vient s'affirmer entre cette liberté mélodique essentiellement musicale de l'aria à « da capo » et la sévérité du récitatif, celui-ci jouant le rôle d'un arrière-plan neutre.

MUSIQUE RELIGIEUSE.

La musique religieuse n'accomplit pas aussi rapidement sa réforme. Palestrina aura des successeurs longtemps fidèles à sa tradition. Attachés d'une part à un type de polyphonie large et statique, aux expressions universelles, entraînés d'autre part par la vogue nouvelle, ils vont perpétrer un art en quelque sorte hybride. Ils opéreront une fusion entre l'homorythmie renaissante et les principes nouveaux de la bichoralité et du contraste. Tout comme à Venise, on avait établi, un peu partout, deux effectifs musicaux à chacune des tribunes d'orgue ; à Rome, on instaure non seulement deux mais plusieurs chœurs vocaux et instrumentaux dont le rôle sera de remplir idéalement l'espace des vastes coupoles. G.-M. Nanino (environ 1545-1607), F. Aniero (1560-1614), Allegri (1584-1625), Fr. Soriano (1549-1620), Ant. Cifra (1575-1638), P. Agostini (1595-1627), A.-M. Abbatini (1595-1677) s'ingénient ainsi à composer des œuvres pour plusieurs chœurs et dont le nombre des voix atteint parfois un chiffre à peine imaginable. En vérité, la polyphonie n'y était plus qu'une carcasse ; vide de tout contenu, de toute nécessité spirituelle, elle cherchait à donner le change en fusionnant avec ce que la tendance contemporaine avait de plus artificiel. Ainsi surgit dans les principaux centres catholiques de l'Italie, une musique liturgique tout entière vouée aux effets d'une polychoralité excessive.

L'ORATORIO.

Mais à côté de cette tendance conservatrice, un autre courant, s'abreuvant aux sources vives de la sensibilité nouvelle, donnait naissance non seulement à des œuvres mais aussi à un genre jusque là insoupçonné : l'o r a t o r i o.

Destinés aux oratoires de saint Philippe de Néri, ils eurent, dans des centres de premier plan comme Rome et Bologne,

un éclat remarquable. Comme dans le drame lyrique contemporain, c'est le récitatif, établi sur une basse continue, qui régira tout mode de composition. Mais aux sujets mythologiques ou humains se substituent les sujets bibliques, chrétiens, ou les drames psychologiques de l'âme en conflit avec sa conscience.

Le style de Cavalieri (1550-1602), dans la « Rapresentazione di Anima e di Corpo » (1600), est, en réalité, très proche de celui de Monteverdi dans ses drames lyriques. L'austérité d'un récitatif cependant éminemment expressif, l'audace des modulations opérées par la basse contribuent à créer cette atmosphère hautement dramatique par les moyens les plus simples.

L'oratorio se développera en suivant les mêmes lois que la musique vocale profane. L'air à « da capo » s'y introduira presque en même temps mais ne prendra jamais la place prépondérante, comme ce sera le cas dans l'opéra. Néanmoins, c'est par l'oratorio que le style théâtral fera son apparition à l'église ; c'est ainsi que s'opérera, dès la fin du XVII[e] siècle, cette intime fusion, et même cette confusion entre la musique d'église et la musique profane. Enrichies l'une par l'autre, ces deux faces de l'activité musicale du XVII[e] siècle, « musica da chiesa » et « musica da camera », vont engager, au cours du siècle suivant, de nouvelles conquêtes et connaître de nouvelles et grandes expériences.

LA CANTATE.

Aux côtés de l'opéra et de l'oratorio apparaît, empiétant à la fois sur le domaine de la musique d'église et sur celui de la musique de chambre, un genre moins grave, plus accessible, issu, lui aussi, de la nouvelle technique musicale : la c a n t a t e . Monodique, avec basse chiffrée, ou polyphonique, en utilisant toutes les ressources de la bichoralité, la cantate illustre un fait précis de l'histoire sacrée ou profane.

Les « Symphoniæ sacræ » de G. Gabrieli ressortissent déjà au type de la cantate, quoique dans un style polyphonique qui fait un large appel à la technique de l'antithétisme choral. En vérité, c'est vers le milieu du siècle que s'épanouira le genre nouveau dans des œuvres de Grandi (? - 1630), J.-J. Carissimi (1604-1674), L. Rossi (1598-1653), Fr. Turini (environ 1589-1656), Fr. Negri (XVIe-XVIIes). Ces maîtres utilisent systématiquement le principe de la monodie accompagnée qu'ils appliquent à une écriture en solo ou en duo, et la forme strophique du texte appelle souvent une ordonnance en rondeau, avec alternance de couplets et de refrains instrumentaux. Enfin, on constate, surtout chez Carissimi et chez Mazzochi, un emploi fréquent de la basse obstinée, c'est-à-dire dont la marche par progressions de quartes se répète inlassablement, servant de base à un épanouissement mélodique qui se meut par variations.

D'une étendue moins accusée que l'opéra ou l'oratorio, la cantate fait usage des mêmes principes : c'est l'alternance entre les récits et les airs, c'est le contraste qui s'accuse entre le jeu des voix et la splendeur décorative des instruments ; c'est enfin, dès le milieu du siècle, l'introduction de l'aria à « da capo » qui, rapidement, refoulera l'austère récitatif de sa mélodie vivante et plastique.

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Plus particulières encore sont les voies dans lesquelles va s'engager la musique instrumentale du XVIIe siècle.

LA SONATE.

A la sonate primitive vient se greffer le principe de la bichoralité. Au début du XVIIe siècle, dans l'œuvre des Gabrieli à Venise, la sonate est écrite pour un complexe de huit voix, subdivisées en deux chœurs ; ces groupements font

indifféremment usage d'instruments divers : cuivres, violes, bois. Les alternances et les contrastes se partagent les deux chœurs en un ensemble mélodico-polyphonique dont la symétrie de forme est empruntée au type de la chanson française.

Mais, tout comme dans la technique de l'antithétisme choral, cette ordonnance sera accentuée par l'alternance de passages tour à tour lents et vifs, tour à tour homorythmiques et fugués, tour à tour « forte » et « piano ». C'est ainsi que se constitue rapidement un genre qui va devenir le véritable prototype de la sonate d'église du XVII[e] siècle. Non seulement chez A. Gabrieli avec ses « Ricercari e Canzone » (1587) mais encore dans l'œuvre de Fl. Maschera (« Canzone » de 1584), de Viadana (« Canzone » de 1602) et chez Cl. Merulo et L. Rossi, la sonate, composée pour un nombre indéterminé d'instruments variant de cinq à huit ou même davantage, va se concentrer en une forme où l'alternance de morceaux tour à tour lents et homorythmiques, puis fugués et rapides, va constituer toute l'ordonnance. La bichoralité aura tendance à disparaître mais laissera des traces dans cette constante opposition. Un « grave » initial ouvrira, dans une sorte de prélude homorythmique, souvenir des grandes constructions de la musique du XVI[e] siècle, sur un « allegro » fait d'un thème vivement rythmé, qui sera traité dans un style fugué ; un nouveau morceau grave ou adagio viendra faire une heureuse diversion entre cet épisode et un autre passage vif. Au début, le nombre de ces retours et de ces alternances sera tout aussi indéterminé que celui des instruments. Ce n'est que peu à peu et dans l'œuvre de maîtres comme S. Rossi (« Sonata detta la moderna » de 1623, « Sinfonia e gagliarda » de 1608), G. Belli, T. Merula, G.-B. Riccio, Fr. Turini, G.-B. Buonamente, que le nombre des instruments tendra à se réduire jusqu'à la formule du trio tandis que la disposition des morceaux se rapprochera de quatre. S. Rossi, dans sa célèbre sonate « detta la moderna », atteint,

en 1623, le type déjà accompli de la sonate du XVIIe siècle en quatre mouvements, successivement lent-vif-lent-vif.

A côté de ce type de sonate, qui constitue le genre de la sonate d'église, s'élabore la sonate dite de chambre. Elle se compose le plus souvent, d'une ouverture et d'une suite d'airs à danser. Dans les « Scherzi e arie » d'Ant. Brunelli (XVIIe siècle), on voit apparaître la succession : « ballo », « grave », « gagliarde », « corrente », tandis que G.-B. Buonamente (1637) nous livre une véritable suite : « Sinfonia », « brando », « gagliarde », « corrente ». Les sonates de M. Cazzatti (1620-1677) débutent fréquemment par une majestueuse pavane, suivie d'une « gagliarde », et leur unité thématique, leur association dans une introduction lent-vif, constitue une sorte de parallèle au début grave-allegro de la sonate d'église. Dans ce domaine, l'écriture à plusieurs instruments tendra rapidement à se réduire à un effectif variant de quatre à cinq. T. Merula avec ses « Canzoni ovvero sonate concertante per chiesa e camera », présente un type déjà accompli dans les deux genres. Mais bientôt se manifeste un mouvement vers la monodie instrumentale qui laissera la prépondérance à un seul instrument mélodique. Dans les sonates à effectif nombreux apparaissent des passages en solo, de type récitatif, ou des développements assez brillants à la manière des toccatas de clavier.

B. Marini écrira, en 1687, des « Affetti musicali » qui sont des sonates de chambre conçues pour violon ou cornet, avec basse continue. L'œuvre de S. Rossi, T. Merula, G.-B. Buonamente, C. Farina (« Capricio stravagante »), offre des exemples tout aussi typiques et qui indiquent, de la manière la plus nette, que le style de la monodie s'empare de la musique instrumentale.

LE CONCERTO.

Mais la bichoralité, exclue de la sonate, continue d'animer

un autre genre de composition instrumentale. Ici, c'est le principe de l'opposition forte-piano qui va servir de levain.

Comme on opposait, aux tribunes des églises, des chœurs vocaux, on y instaurera l'habitude de chœurs instrumentaux et les trompettes, les cornets, les chalumeaux, voire même les lyres et les violes prendront place aux tribunes de Saint-Marc. L'effet de forte-piano, avec sa recherche d'écho, sera rapidement concrétisé par l'usage d'un chœur moins important, constitué de solistes. Alors que le premier sera pourvu de l'appellation de « tutti » (ensemble) ou de « concerto grosso », le second recevra la dénomination de « soli » ou « concerto piccolo ». Bref, au « grand concert » s'oppose le « petit concert ». Le principe du concerto instrumental est né. Alors que la bichoralité vocale se perdait dans la poursuite d'une tradition désuète, la musique instrumentale en avait repris les secrets et lui conférait une signification nouvelle, à la fois expressive et décorative. Musique princière s'il en est, le concerto avait pour mission de rehausser la pompe des grandes cérémonies religieuses qui se déroulaient au sein des basiliques catholiques. Toutes les œuvres de cette époque sont empreintes de cette noblesse, de cette majesté, de cette gravité qui convenaient admirablement à la fonction qui leur était dévolue.

Pour ce qui concerne sa forme, le concerto obéissait aux mêmes lois d'alternance que la sonate : une introduction grave était suivie d'un allegro fugué ; un mouvement vif succédait à un mouvement lent. Mais au sein même de ces épisodes, le contraste piano-forte des deux groupes renforçait le phénomène d'alternance, apportait un jeu plus coloré encore d'ombres et de lumières.

MUSIQUE DE CLAVIER.

Enfin, la musique de clavier commençait à jouir d'une indépendance toute nouvelle. A la fin du XVI[e] siècle, elle s'était limitée à la transcription des œuvres polyphoniques

vocales. Ensuite, la chanson et le motet lui offrent plus qu'un cadre à des transpositions : un prétexte à variations. C'est ce qu'on appellera le ricercar. Il s'agissait d'une pièce qui, sur la base d'un thème donné, érigeait tout un système de variantes de type polyphonique ; le thème choisi y était soumis à un jeu de renversements, de retours et de développements.

Bientôt, ce type, se combinant avec la virtuosité de la toccata d'orgue, donnera naissance à un genre de composition plus développé : une large introduction, analogue à ces préludes ou « intonazioni » des premiers organistes vénitiens, ouvrira le chemin à un ricercar plus étendu, dont le cours sera fréquemment interrompu par de brillants épisodes.

Dans la première moitié du XVII[e] siècle, G. Frescobaldi (1583-1644), sera, en Italie, le principal représentant de la musique d'orgue. Ses « canzoni », « ricercari » et « toccate » recueillent l'ancienne tradition vocale et annoncent déjà la technique de la fugue. En outre, Frescobaldi est le protagoniste de la forme à variations qu'il cultive avec une virtuosité sans égale. Les thèmes de ses chansons sont soumis à des remaniements qui font appel, tour à tour, aux jeux du contrepoint ou à des développements destinés à faire briller l'adresse de l'exécutant. Dans ses « caprices », il use du chromatisme, des notes de passage qui dissolvent l'harmonie et qui, dans ses « durezze » et ses « stravaganze », atteignent au bizarre. La même tendance apparaît dans les « Ricercati » de G.-M. Trabaci à Naples (1603), lequel fait un usage abondant des « durezze », « ligature » et « consonanze stravagante ».

Par contre, le Vénitien Claudio Merulo, élève des Gabrieli, livre encore, à la même époque, des toccatas de grand style où toutes les ressources du ricercar et du prélude d'orgue sont mises à profit dans une écriture éminemment décorative.

Ainsi l'Italie fut créatrice d'un nouveau mode d'expression

musicale. Non seulement, le langage s'est complètement transformé au cours de la première moitié du XVIIe siècle, mais de nouveaux genres ont surgi. L'irruption de la monodie, l'étonnant développement de la musique instrumentale qui recueille et tourmente l'ancienne tradition polyphonique, sont à la base d'un profond bouleversement. Qu'il s'agisse d'art sacré ou d'art profane, c'est par ces procédés nouveaux que le compositeur accordera à sa musique une véritable signification. Comme les polyphonistes néerlandais avaient dominé le monde musical au XVIe siècle, les monodistes italiens, les organistes, les compositeurs de musique instrumentale deviennent les maîtres incontestés de toute l'Europe. Si les peintres de l'Occident entier sont attirés par cette terre d'art de prédilection qu'est l'Italie, s'ils viennent tous puiser aux sources vives de l'art de Michel-Ange, de Raphaël et des maîtres de la Renaissance, les musiciens, qui les y suivent bientôt, s'inspirent immédiatement des exemples de l'« ars nova » du XVIIe siècle. Parmi ces étrangers qui viennent parfaire leur formation musicale sur le sol de l'Italie dès le XVIIe siècle, il n'en est guère qui soient particulièrement sensibles à l'art de Palestrina ; par contre, on voit un Schütz à l'école des Vénitiens et particulièrement de Gabrieli et de Monteverdi, on voit un Sweelinck s'inspirer de la nouvelle musique d'orgue et tout spécialement de l'art de Frescobaldi.

Que ce soit par l'intermédiaire des musiciens étrangers qui affluent sur la Péninsule ou par les musiciens italiens qui voyagent dans toute l'Europe, le langage musical créé par l'Italie du Seicento va rapidement dominer l'art de tous les pays civilisés.

***

ALLEMAGNE.

L'Allemagne, la première, semble avoir été très sensible à cet art nouveau.

Le principe de la bichoralité vocale, allié à celui de la

monodie, va trouver son application dans l'œuvre des principaux musiciens du temps. M. Praetorius (1571-1621) va se faire le protagoniste du mouvement italianisant, tant dans ses écrits (« Syntagma musicae ») que dans ses œuvres et particulièrement ses « Musae sionniae » (1601-1610). Il y associe la technique de la polychoralité aux découvertes du style concertant et utilise, dans ces sortes de motets, une alternance entre les passages choraux et les soli confiés, selon les cas, à une, deux ou trois voix.

Plusieurs de ses contemporains obéissent aux mêmes tendances et s'abreuvent au langage nouveau venu d'Italie. La basse continue et le style monodique vont pénétrer en Allemagne avec l'œuvre de Gr. Aichinger (1565-1628), J. Stadmayr (1560-1648), A. Schadaeus (? -après 1617) ; mais c'est J.-H. Schein (1580-1630) qui est le représentant le plus décidé du style nouveau en Allemagne. Dans son « Opella nova » (1618-1626), dans sa « Musica boscareccia » (1621-1628), il utilise toutes les ressources de la monodie qu'il adapte à la musique sacrée et aux œuvres d'inspiration profane.

Avec l'introduction du style italien va surgir en Allemagne un genre qui aura une longue fortune et caractérisera idéalement les tendances nationales : le lied. Il prend naissance à la faveur de la monodie accompagnée et s'épanouit autant dans les centres protestants que catholiques. A Hambourg, on voit un Th. Selle exceller dans le lied spirituel et profane en des œuvres dont le titre seul est déjà tout un programme : « Geistlich Concertlein » (1627), « Monophonetica » (1636), « Arkadischer Hirtenlust » (1624).

D'autres musiciens accusent les mêmes tendances : Jo. Staden, dans son « Herzentrotz Musica » (1630), K. Kittel, dans ses « Arien und Kantaten » (Dresde, 1638). Enfin, S. Scheidt (1587-1654) alliera dans ses « Geistliche Konzerte » (1631) les ressources de la monodie à la technique polychorale tout en ménageant des intermèdes en duo. La

basse continue, soutenant tour à tour des ensembles homorythmiques et des développements mélodiques, assure une fonction permanente et annonce ces basses profondes qui, dans l'œuvre de Bach, mesurent le temps et l'espace.

Mais le plus génial représentant de la musique italienne dans l'Allemagne du XVII[e] siècle est H. Schütz (1585-1672). Non seulement, il adopte et introduit dans son pays les tendances nouvelles, mais il les transfigure au contact de son génie si personnel et de son austère piété.

Au cours de ses deux voyages en Italie, il eut l'occasion de s'initier successivement à la prodigieuse technique de G. Gabrieli et aux innovations dramatiques de Monteverdi. Fervent admirateur du premier, profondément convaincu de la valeur novatrice du second, c'est par la pratique de la nouvelle musique italienne qu'il se rendit célèbre par toute l'Allemagne.

L'emploi du double chœur se manifeste dans ses madrigaux et ses psaumes tandis que, déjà, il aime les intervalles inusités et les harmonies rugueuses qui accusent le caractère dramatique de ses sujets. Sa ligne mélodique marque une tendance nette au récitatif.

Schütz ne craint même pas les extravagances de la musique italienne et, dans certaines pièces de circonstance, partage ses voix en trois chœurs ou bien mêle les voix aux instruments les plus divers comme le cornet et le basson, alliés aux violons et aux flûtes.

Dans ses oratorios ou Histoires sacrées, il utilise tour à tour ces différentes techniques selon qu'elles lui permettent de mettre en valeur le texte qu'il doit illustrer. L'« Histoire de la Résurrection » (1623), ses « Histoires de la Passion » d'après saint Mathieu (1666), saint Jean (1665) et saint Luc (environ 1653), les « Sept paroles de Jésus Christ en Croix » (1645), l'« Histoire de la Nativité » (1664) sont autant de récits dans lesquels il accorde une place prépondérante à cette monodie précise, incisive, dont le débit syllabique, sou-

vent précipité, est d'autant plus saisissant qu'aucun accompagnement instrumental ne le soutient.

Bien plus, Schütz confère un caractère aussi accusé à ses chœurs qu'il traite dans un style syllabique, tout comme ses récits, que ce soit dans les oratorios, dans les « Cantiones sacræ » ou dans les « symphoniæ sacræ » ; la valeur expressive du texte y prend le pas sur la valeur décorative du chœur.

Ses récits, très rattachés encore à la récitation liturgique, alternent avec des airs d'une plastique infiniment libre, où le lyrisme intérieur du musicien aime à s'épancher. Dans ces vastes compositions, l'opposition constante du simple récit, des chœurs et des airs provoque l'étonnement, encore accru par les audaces d'une modulation qui, sans cesse, entraîne l'auditeur au delà de son attente et transpose dans le monde du drame le récit évangélique ou les péripéties des écrits bibliques.

Dans le domaine instrumental, J.-H. Schein, M. Franck et A. Gumpelshaimer (1559-1625) utilisent la « canzon da sonar ». Cultivée le plus souvent dans sa forme à cinq voix, plus rarement en trio, la sonate se dirige, par l'emploi du principe de la variation rythmique et l'usage de la « Tanz » et de la « Nachtanz », vers la suite d'orchestre. Le « Banchetto musicale » (1617) de J.-H. Schein en est le prototype le plus accusé.

Les organistes, eux, subiront deux courants distincts : ceux du sud seront davantage marqués par l'Italie, tandis que dans le nord l'influence anglo-néerlandaise, dominée par la personnalité de Sweelinck, agira sur l'œuvre d'un S. Scheidt, d'un Melchior Scheidt, d'un J. Praetorius, d'un H. Scheidemann. Dans ses « Tabulatura nova » (1624), S. Scheid livre des fantaisies et des toccatas à la manière italienne, mais aussi des échos, des canons, des fugues qui en font un disciple des contrapunctistes néerlandais, tandis que, par certaines

tentatives de variations, il annonce la technique du choral varié.

***

FRANCE.

En France, les théories nouvelles vont trouver leur justification la plus nette dans les écrits du savant Mersenne (1588-1648) et particulièrement dans son « Harmonie universelle » (1636-37) tandis que parmi les plus grands philosophes du siècle, un Descartes (1596-1650) cherchera à incorporer la musique à un système où elle se confond, en tant que mathématique, dans un vaste symbole du monde.

Le Ballet de Cour semble une première incarnation de la musique italienne en France : il consiste en l'introduction de pièces à danser, ordonnées en un ensemble de morceaux lents et vifs, qui transposent, dans une chorégraphie authentique, animée d'un sujet souvent inspiré d'actions mythologiques, les lois générales de la sonate de chambre italienne. Ce type conduira rapidement vers la conception de l'opéra-ballet qui fera fortune sous le règne du Roi-Soleil.

Quant à la monodie italienne, elle interviendra tout d'abord dans ce style d'« airs » qu'A. Boesset (1585-1643), le Bailly (XVIe-XVIIe siècles), Moulinié (XVIIe-XVIIIe siècles), ont porté à un étonnant degré de perfection. Ces airs donnaient lieu dans leurs reprises à des « doubles » ou « diminutions », c'est-à-dire à des variations, qui entraînaient cette monodie plutôt syllabique dans le détour et parfois les abus du style mélodique et du « bel canto ».

Ecrits pour une seule voix, ces airs étaient accompagnés de la basse continue, que devait réaliser un instrument à clavier ou un luth. Ils sont empreints de tout le pathétique mis à la mode par le mélodrame italien, mais la ligne mélodique qu'ils affectent, d'une plastique moins mouvementée, gagne en grandeur et en majesté ; dans leur ample contour,

dans leur lenteur mesurée, ces pièces ressortissent à un art moins décoratif, aux formes plus largement équilibrées, qui prélude à l'air de cour de la seconde moitié du siècle.

Vers le milieu du XVIIe siècle, la musique française va prendre un essor considérable. A la cour de Louis XIV, surgissent deux personnalités d'envergure : dans le domaine de la musique de cour, c'est J.-B. Lully (1632-1687) tandis qu'à la chapelle du Roi c'est le musicien liégeois H. Dumont (1610-1684).

Par des réussites vraiment exceptionnelles comme « Thésée » (1675), « Cadmus et Hermione » (1673), « Alceste » (1674), « Atys » (1676), « Isis » (1677), « Persée » (1682), « Phaëton » (1683), « Amadis » (1684), « Roland » (1685), « Armide » (1686), Lully va imposer à la France une formule qui plonge ses racines à la fois dans le drame lyrique italien et dans le ballet de cour français. Il crée ainsi un véritable divertissement royal où le chant, le jeu des instruments et la beauté de la tragédie concourent à l'élaboration d'un type tout à fait inédit. Sans doute Lully corrige-t-il ce qu'il considérait comme l'exagération de la monodie italienne. Il s'insurge avec véhémence contre les « doubles », les « diminutions » et, en bref, contre tous les embellissements qui relèvent de l'improvisation, exigeant que ses chanteurs et ses instrumentistes respectent fidèlement la note écrite. Son récitatif syllabique est affecté d'un caractère plus statique, quoique dans un débit précipité, et s'il cherche avant tout l'expression des sentiments et des passions humaines, le drame qu'il entend représenter demeure toujours digne des récits mythologiques qu'il choisit comme sujet ou comme prétexte de ses divertissements et de la grandeur du monarque auquel il s'adresse. Ses airs ont la noblesse de l'air de cour et ne subissent en rien l'attrait du « bel canto » italien.

Dès 1658, il avait imaginé, pour le ballet d'« Alcibiade », le type de ses fameuses ouvertures qui seront dites dans la suite « ouvertures françaises » ; leur succession lent-vif, leur

rythme pointé annonçaient, dans un mystérieux et austère déroulement, la grandeur du spectacle qui allait suivre.

L'innovation du Liégeois Dumont fut aussi considérable. Se rattachant d'une part au principe de la bichoralité concertante, d'autre part à celui de la monodie accompagnée, il est le créateur du grand motet français ; utilisant deux groupes vocaux appelés « grand chœur » et « petit chœur », celui-ci composé de solistes, il cherche, dans les grands sujets bibliques, la source d'une inspiration qui tend à la fois à l'universel et à l'expression des sentiments humains. Ses œuvres d'orgue, ses motets, ses messes utilisent largement le principe de la basse continue qu'il avait vraisemblablement connue à Liège déjà, à l'époque de sa formation.

Enfin, la musique instrumentale française prend, elle aussi, un essor bien particulier. Si les sonates et les concerts sont encore relativement rares pendant tout le XVIIe siècle, le style d'orgue s'y développe d'une manière remarquable dans l'œuvre d'un Titelouze (1563-1633) tandis que la dynastie alors naissante des Gaultier (Jacques [1600-environ 1670], Denis [1600 à 1610-1672]), va porter la littérature du luth à un degré d'épanouissement inégalé et créer un art vraiment inattendu. Ces luthistes de l'école parisienne ne se contenteront pas de transcrire pour leur instrument des œuvres polyphoniques ou de jouer des airs à danser ; ils composeront, à la faveur d'une technique toute particulière, des œuvres d'une polyphonie légère et labile qui dissocie les parties dans une écriture aérienne.

***

PAYS DU NORD.

Les pays du Nord semblent avoir été tout d'abord moins atteints par le rayonnement de l'Italie ; la monodie s'y fait peu entendre et le style de la sonate et du concerto instrumental n'y apparaîtra que plus tard. Il semble que le génie de ces populations qui, au XVIe siècle, avaient excellé aux

complexités de la polyphonie, soit davantage attiré par cet art si spécial où précisément était venu se réfugier l'ancien contrepoint : le style de clavier. Les virginalistes en Angleterre, les organistes dans les Pays-Bas du nord et du sud, constituent, par leur art si original, l'apport sans doute le plus étonnant de cette première moitié du XVIIe siècle.

Des musiciens comme W. Byrd (1543-1623), W. Farnaby (environ 1560-?), O. Gibbons (1583-1625), J. Bull (1563-1628), Th. Morley (1557-1607), Th. Tomkins (? -1650) créent une formule extraordinairement vivante. Ils composent pour un instrument à clavier, dit virginal (variante du clavecin), et le style qu'ils innovent contribuera fortement à la formation de la littérature du clavecin sur le continent.

Ces compositeurs ne se contentent pas, comme leurs émules italiens, de transposer pour leurs instruments des pièces polyphoniques ou de créer des œuvres inspirées d'un thème vocal : ils tissent autour de ce noyau central, emprunté ou non à un thême connu, tout un jeu de variations d'ordre mélodique, rythmique, harmonique, polyphonique ou contrapunctique. En même temps, ils incorporent à ces formes abstraites un sens très vif de la nature, qui surgit parfois comme la vision d'un paysage brumeux ou dans l'atmosphère pastorale que suggère le hornpipe. La danse enfin les sollicite et maintes de leurs compositions annoncent la future S u i t e qui jouira sur le continent d'une vogue étonnante à la fin du XVIIe et au XVIIIe siècle.

Dans les Pays-Bas du nord domine la prodigieuse personnalité de J.-P. Sweelinck (1562-1621). Le premier, semble-t-il, il envisage le style d'orgue comme une haute mathématique et se livre à des spéculations où les problèmes de la forme s'allient à un souci de la variation ; son art prélude ainsi à la rénovation, dans l'Allemagne du nord, de la musique contrapunctique. Le premier aussi, il compose des « canzone » et des « ricercari » dont la perfection de la forme annonce directement la fugue d'orgue.

Dans les Pays-Bas méridionaux, deux compositeurs dominent la littérature d'orgue. C'est tout d'abord P. Cornet (? -1633), organiste de l'infante Isabelle ; tout comme Sweelinck, il cultive le « ricercar », la « toccata » et la « canzon » dans un style essentiellement contrapunctique. Mais à ces hautes spéculations mathématiques, il joint une grâce et une aisance de langage qui nous les rendent plus sensibles. L'autre, P. Philipps (environ 1560- ?), Anglais réfugié à la Cour de Bruxelles pour des raisons confessionnelles, propose un art tout aussi original que celui de P. Cornet, mais va plus loin dans le sens de la construction organique. Ses « canzoni » et ses « ricercari » présentent déjà la succession des parties inhérentes à la fugue, tandis que le déroulement mélodique des différentes voix constitue visiblement son souci majeur.

La propension que marquent les peuples du Nord pour la musique de clavier mérite d'être soulignée. Après avoir brillé dans le domaine de la grande polyphonie vocale, ils semblent faire fi et de la tradition palestrinienne et de la découverte du principe monodique ; dans la musique de clavier, c'est encore leur vieille polyphonie qu'ils cultivent ; et s'ils la transposent et la dissocient considérablement, ils demeurent fidèles au principe de la spéculation mathématique de leurs ancêtres, sans toutefois négliger le charme d'une gracieuse mélodie ou l'aimable suggestion de la nature ambiante. L'immense succès de ce genre de musique dans le Nord et l'influence considérable qu'elle exercera sur les musiciens de l'Allemagne hanséatique au XVIIe et au XVIIIe siècle semblent montrer, entre les peuples riverains de la mer du Nord, une indéniable parenté spirituelle.

XVIIIe siècle.

ITALIE.

Dès la fin du XVIIe siècle jusque 1730 environ, une nouvelle transformation du langage va entraîner la musique

dans des voies insoupçonnées. La chambre, le spectacle et l'église qui, à l'époque antérieure, étaient nettement séparés dans leurs manifestations, vont désormais fusionner. Non que les sonates, les concerts et les cantates ne conservent leurs titres et leurs fonctions respectifs ; la sonate de chambre garde son aspect mais elle infuse certaines de ses formes à la « sonata da chiesa » tandis que celle-ci transmet à la sonate profane sa majestueuse introduction.

MUSIQUE INSTRUMENTALE.

Cette confusion des formes va atteindre aussi bien la musique vocale que la musique instrumentale. Nous la verrons apparaître aussi bien dans les sonates et les concerts d'un Corelli que dans les cantates et les oratorios d'un A. Scarlatti.

Voyons comment ces genres se présentent désormais.

Que ce soit à la chambre ou à l'église, la sonate a conservé l'alternance qui ordonne ses formes. Une introduction lente, d'une écriture homorythmique, l'ouvre en majesté ; vient ensuite un allegro de style fugué. Ces deux premières parties constituent ce que l'on pourrait appeler le bloc d'ouverture car la partie lente ne conclut pas mais se termine par un accord suspensif de dominante. Cette alternance entre un mouvement lent et un mouvement vif, entre une finale suspensive sur la dominante et une conclusion sur la tonique, constituent un complexe d'« arsis » et de « thésis », un cycle accompli. Déjà l'essentiel est dit. Après cette entrée, les sonates d'église se poursuivent le plus souvent par un « largo », souvent homorythmique, qui ouvre, à son tour, sur un nouveau mouvement vif ; celui-ci « allegro » ou « presto » emprunte fréquemment à la danse son rythme et son contour mélodique. Parfois interviennent encore d'autres airs à danser, mais traités d'une manière plus scolastique et enfin, un finale, vif, au rythme chorégraphique. Les sonates de cham-

bre, après le groupe d'introduction, amènent une série d'airs à danser, dans lesquels on distingue déjà les types qui caractériseront bientôt la suite : l'« allemande », la « courante », la « sarabande » et la « gigue ».

Dans l'œuvre d'A. Corelli (1653-1713), la fusion est pleinement accomplie. Ses sonates et ses concerts, destinés à l'église, font un tel appel aux formes de la musique de chambre que l'on a pu les exécuter indifféremment dans les circonstances les plus diverses.

Ses « sonate a tre » (deux violons et basse), ses sonates à violon seul et basse continue, ses concertos grossos, affectent un style analogue. En général, ces œuvres adoptent la succession de quatre mouvements successivement lent-vif-lent-vif ; mais, souvent, leur ordonnance se partage entre cinq et six morceaux. Si les sonates op.I et III sont destinées à l'église, si les sonates op.II et IV sont intitulées « da camera », Corelli introduit des formes de danse dans sa musique d'église, tandis qu'il ne craint pas de couper la succession des danses d'un adagio homorythmique ou d'un allegro fugué. Malgré la mode nouvelle qui entraîne peu à peu la sonate vers une formule plus simplifiée en trois mouvements (vif-lent-vif), Corelli demeure fidèle au système plus archaïque de l'alternance continue, et ne s'attachera que dans un seul ouvrage (op.V) au principe, alors envahissant, de la sonate en solo. La même fidélité aux formes anciennes se manifeste dans ses concertos qui se refusent à la fois aux expansions du solo et à la cristallisation du système agogique en une ordonnance en trois mouvements. Mais ici encore, il associe intimement les manifestations de la musique de chambre aux formes de la musique d'église.

MUSIQUE VOCALE.

L'œuvre vocale d'un A. Scarlatti (1659-1725) offre le même complexe de formes et d'esprit. Le style qu'il a

recueilli et enrichi dans le domaine de l'opéra, il va le transposer à l'église ; ses cantates spirituelles, ses oratorios utilisent les récitatifs expressifs et descriptifs, et le type de l'aria à « da capo », qui jouait un rôle si essentiel dans son style de théâtre, tandis que la splendeur des accompagnements instrumentaux et la vivacité de ses ouvertures viennent parer des œuvres destinées au lieu sacré.

La musicalité, la plastique d'une ligne mélodique ou la splendeur d'un décor instrumental prenaient ainsi le pas sur la signification de l'œuvre. Au débit syllabique qui avait fait fortune au XVIIe siècle, succède un art vocal où règnent le jeu des intervalles, les formules cadentielles et, bientôt, la virtuosité.

Une autre confusion va surgir. La musique vocale tendant à imiter les effets surprenants de la musique instrumentale, le chanteur voudra égaler l'instrumentiste, tentera d'atteindre les grands écarts mélodiques, les changements de plan, et utilisera, sous forme de trilles, de ports de voix, de cadences multiples, tous les ornements qu'exigeait le son court des instruments contemporains.

Ainsi le XVIIIe siècle musical s'ouvre sous le signe d'une étonnante compénétration des formes et d'une confusion du langage. De grandes formes cependant vont dominer tous les modes de composition.

FORMES.

L'aria à « da capo », tout d'abord, va s'imposer à l'opéra, dans l'oratorio, dans la cantate. Sa forme est équilibre et symétrie. Qu'il s'applique à une composition religieuse ou profane, il constitue toujours un arrêt dans l'action représentée ou suggérée. Il est précédé d'un récitatif dans lequel vient précisément se réfugier l'action.

C'est à Venise et à Naples que se développe principalement le style nouveau. Des musiciens comme G. Bononcini

(1660-après 1737), C.-Fr. Pollaroli (1653-1777), Fr. Gasparini (1668-1727) ont livré des opéras où l'aria à « da capo » constituait la base essentielle de leur principe de composition et le centre d'attraction de l'œuvre. Après une ouverture instrumentale se succèdent des récitatifs animés et des airs dont la volubilité et l'extrême raffinement de la ligne mélodique ne sont rachetés que par la symétrie dominante de la forme. Le sujet importe peu et la vraisemblance de l'action perd tout prestige. En vérité, l'œuvre littéraire sert uniquement de trame au jeu des expressions, basé sur des principes essentiellement musicaux. Seules importent la plastique du contour, l'excentricité et l'animation de la vie mélodique ; le plaisir de l'auditeur passe avant la satisfaction du spectateur lucide. C'est un art de convention s'il en fut jamais.

A Naples et à Rome règne en maître incontesté A. Scarlatti (1659-1725). C'est lui qui avait préconisé et généralisé ce type d'o u v e r t u r e dite à l'italienne. Ici encore, au sein d'un art qui visait à l'effet du décor et à l'éclat instrumental, se manifeste une volonté d'ordonner et de construire. Cette ouverture, tout comme l'aria à « da capo », est constituée par la succession de trois mouvements suivant le schéma vif-lent-vif mais sans aucune symétrie. Le premier allegro n'est autre chose qu'un développement et une adaptation aux violons, de la fanfare qui ouvrait les représentations du début du XVII[e] siècle ; d'où le caractère athématique, c'est-à-dire dépourvu de toute ligne mélodique, de ce premier allegro. La seconde partie est une succession, souvent homorythmique et lente, se terminant sur la dominante et qui s'ouvre directement sur le finale, vif, bâti sur un rythme de danse.

Ainsi, l'ouverture de l'opéra napolitain vient greffer, sur la fanfare de l'opéra primitif, des éléments formels empruntés à la sonate contemporaine.

Ce type d'ouverture, utilisé la première fois dans la comédie « Dal male il bene » (1686), va se répandre largement dans toute la littérature de l'o p é r a .

Après cette introduction, l'opéra comprend généralement une succession de récitatifs et d'airs, coupés de ritournelles instrumentales ; récits, airs et duos sont accompagnés le plus souvent de la basse continue ; mais le maître use largement des ressources de la musique instrumentale et c'est parfois un ensemble de violons, un luth ou des trompettes qui soutiennent de leurs accords, tenus ou arpégés, le déroulement mélodique. En outre, ce qui va faire la fortune de Scarlatti, c'est le bonheur de son expression, l'extrême souplesse de son contour et la verve d'un débit précipité et riche en ornements de toute espèce. La virtuosité s'est définitivement emparée de l'art vocal et, seule, la coupe symétrique de l'aria à « da capo » vient en atténuer les abus.

A côté des grandes formes comme l'opéra, l'oratorio ou les représentations sacrées, il faut accorder une place d'importance aux petites cantates ou aux ariettes et canzonnettes que des maîtres comme M. Cazzatti, C.-D. Cossoni (XVIIe siècle), Dom. Gabrieli (1640-1690), A. Stradella (1645- environ 1681), A. Scarlatti, Fr. Gasparini, B. Marcello (1686-1739), Ag. Steffani (1654-1728) cultivent avec bonheur, fondant leur principe de composition sur les mêmes règles. Ces œuvres, souvent accompagnées de la seule basse continue, se rattachent ainsi au genre plus austère de la monodie accompagnée ; mais l'usage de récitatifs expressifs, de l'aria à « da capo » et l'ornementation abondante de leur ligne mélodique en font de petites pièces qui ressortissent pleinement au style nouveau.

A côté de cette tendance à la virtuosité, apparaît, dans le premier tiers du XVIIIe siècle, une recherche plus particulière dans le domaine expressif ; un musicien comme le « divin » G. Pergolesi (1710-1736) tente de saisir, sous ce fatras mélodique, la vérité du langage et d'établir entre sa ligne mélodique et le texte qu'elle illustre, une correspondance plus étroite.

ALLEMAGNE.

Dans ce domaine, l'Allemagne ne se distingue pas essentiellement de l'Italie et ses grands compositeurs de musique vocale, qu'elle soit d'ordre profane ou religieux, ne se départissent pas des principes qui animent les productions italiennes. Du reste, tous les grands musiciens allemands de cette époque ont fait un long séjour en Italie et se sont nourris de la tradition péninsulaire. Par contre, des musiciens italiens ont fait fortune en pays germanique: citons A. Steffani (1654-environ 1728) et A. Caldara (1670-1736) qui fut maître de la chapelle impériale de Vienne au début du XVIIIe siècle. Des compositeurs allemands d'égale importance, comme Biber (1644-1704) et J.-J. Fux (1660-1741), sont essentiellement nourris d'italianisme. Leurs œuvres ne sont autres que des opéras italiens même lorsqu'ils s'expriment en allemand.

On peut en dire autant du célèbre compositeur allemand J.-A. Hasse (1699-1783), dit « Il Sassone » qui, après un long séjour en Italie, devint maître de musique de la Cour de Dresde. C'est sous son action personnelle que l'opéra napolitain pénétra en Allemagne, avec des œuvres comme « Cleofide » (1737), « Artaserse » (1740), « Didon » (1742), « Antigone » (1743), « Piramo e Tisbe » (1768).

La cantate fut abondamment cultivée en Allemagne, non seulement dans les régions du sud, plus directement influencées par l'Italie catholique, mais encore dans le nord protestant où ce genre vient fusionner avec le type du chant spirituel luthérien. Le plus souvent, elle est constituée, outre l'ouverture et les ritournelles instrumentales, de chœurs et d'airs en solo, obéissant à la forme à « da capo » ou à la répétition strophique. A son tour, cette formule pénètrera les milieux catholiques de Rhénanie ; citons, entre autres, les célèbres « Gottgeheiligte Singstunde » de Ph.-H. Erlebach (1657-1714) qui sont de véritables concerts spirituels, obéissant à une ordonnance bien déterminée et quasi immuable.

C'est enfin en Allemagne que le type de l'oratorio recevra sa forme la plus monumentale. Si l'Allemagne du sud (Vienne, Munich, Dresde) emboîte le pas à l'Italie et subit l'influence des maîtres vénitiens, l'Allemagne du nord puisera, dans la tradition du choral protestant, une formule quelque peu différente. S'inspirant davantage de textes du Nouveau Testament, des compositeurs comme Th. Selle (1599-1663), J. Theile (1646-1724) évoqueront l'histoire de la Passion en de larges compositions où tout un peuple s'associe à l'action évangélique. C'est à ce type de composition que se rattachent les oratorios de J.-S. Bach. Dans ces vastes fresques se prolonge la tradition du mélodrame du XVIIe siècle ; mais ici le chœur impersonnel, héritier de celui de la tragédie antique, se mue en un chœur vivant, agissant et priant, venu en droite ligne du choral protestant.

ANGLETERRE.

La présence en Angleterre de G.-Fr. Haendel (1685-1759), accorde à ce pays une évolution à peu près analogue à celle que nous avons remarquée pour l'Italie et l'Allemagne dans le domaine de la musique vocale. Haendel à introduit à Londres, dès 1710, le type de l'opéra italien et de l'oratorio allemand, alors que la génération précédente, brillamment représentée par H. Purcell (1658-1695), avait reçu l'impulsion du « stile nuovo » par l'intermédiaire de la France. Ici aussi règnent l'air à « da capo », le récitatif expressif et la virtuosité du « bel canto » tandis que le cadre instrumental pare ces œuvres d'une splendeur éminemment décorative.

FRANCE.

En France, l'Italie impose ses formules et ses modes d'expression ; mais l'esprit qui anime cette musique est très différent.

Lully va continuer à dominer la scène mais, après sa mort, d'autres compositeurs parviendront à imposer leurs ballets et leurs divertissements en forme d'opéra. Les œuvres de Colasse (1649-1709), Desmarets (1662-1741), Campra (1660-1744), Destouches (1672-1749) s'inspirent de la grande tradition française, mais empruntent à l'opéra italien le principe de ses récitatifs et de ses airs. Ici, toutefois, le récitatif se veut l'expression d'une parfaite déclamation ; l'opéra français rejette les abus et les invraisemblances du théâtre lyrique italien au nom des lois impérieuses qui régissent sa tragédie littéraire.

Cette longue évolution atteindra son épanouissement dans l'œuvre lyrique de J.-Ph. Rameau (1683-1764). C'est lui qui, après Lully, va le mieux incarner les tendances françaises du théâtre musical. Et lorsqu'en 1750 éclatera la querelle des Bouffons, c'est l'œuvre de Rameau qui représentera l'opéra français en regard de l'opéra italien. « Hippolyte et Aricie » (1733), « Castor et Pollux » (1737), « Dardanus » (1739), « Pygmalion » (1749), « Les Indes galantes » marquent les principales étapes de sa carrière théâtrale. Récitatifs déclamés, airs expressifs alternent avec des chœurs et des ritournelles instrumentales qui font appel aux ressources de la polyphonie la plus large, et ce complexe formel apparaîtra aux protagonistes de la musique italienne comme le résultat d'une « barbarie » sans nom.

La musique religieuse va continuer un certain temps encore à suivre la voie tracée par H. Dumont : le motet à double chœur ou la cantate, dans laquelle les airs et les récits alternent avec ces ensembles majestueux auxquels le Grand siècle avait accoutumé. Les œuvres de Lalande (1657-1726), de Charpentier (1634-1704) sont tout à fait caractéristiques à cet égard. Si la coupe de leurs airs, si leur ligne mélodique relèvent de la nouvelle mode italienne, les introductions instrumentales et les chœurs avec lesquels ils alternent, prolongent la tradition bien française du Grand siècle.

TRIOMPHE ET CONQUETES DE LA MUSIQUE INSTRUMENTALE.

LA SONATE.

La musique instrumentale va, plus encore que la musique vocale, engager son évolution vers des formes nouvelles. La fin du XVIIe siècle et le début du XVIIIe vont voir se transformer le langage d'une manière très rapide. C'est à ce moment qu'apparaissent des maîtres comme Albinoni (1674-1745), Bononcini (1640-1678) ; la sonate pour plusieurs instruments se cristallise définitivement en une succession de quatre mouvements alternativement lents et vifs.

Bien plus : alors qu'à l'époque précédente, le nombre des instruments était indéterminé et variait de cinq à huit, on voit maintenant la sonate se fixer dans un effectif instrumental qui se réduit à deux instruments mélodiques, violon ou flûte, et basse continue. La sonate en trio ou « à trois » devient courante. En même temps, le principe de la monodie accompagnée va se développer dans le type de la sonate en solo, écrite pour un seul instrument mélodique et basse continue. Fondée sur le même jeu de formes que la sonate en trio, c'est-à-dire sur la succession de quatre mouvements : lent-vif-lent-vif, elle jouira d'une faveur tout aussi grande dans toute l'Europe. En Italie, on la voit abondamment cultivée par Corelli, Albinoni, Bononcini, Tartini, tandis qu'en France des maîtres de premier ordre comme J.-M. Leclair (1697-1764), M. Corrette (1709-1795) en livreront un très grand nombre. En Allemagne elle aura la faveur des plus grands musiciens dont J.-Ph. Telemann (1681-1767), J.-S. Bach (1685-1750), tandis qu'en Angleterre Purcell et Haendel cultiveront avec un égal bonheur les deux genres : la sonate en trio et la sonate en solo.

Mais une nouvelle transformation va bientôt se manifester dans le domaine de la sonate. L'ouverture d'opéra, qui s'était nourrie des principes formels de la sonate allait, à son tour, l'enrichir. Dans l'œuvre d'A. Vivaldi (1680-1743), Torelli, Albinoni et de nombreux musiciens contemporains, apparaît une forme conçue d'après la succession vif-lent-vif. Le premier mouvement emprunte sa vivacité à l'allegro initial de l'ouverture, mais dans un style plus essentiellement mélodique. Le second est un intermède lent : son contour est confié au violon conducteur, s'il s'agit d'une sonate à trois. A l'encontre des morceaux homorythmiques de la sonate de l'âge précédent, il ne conclut pas sur la dominante, mais bien sur la tonique. Enfin, un finale vif, souvent dans un rythme de gigue, vient terminer l'œuvre.

Ainsi la sonate se fixait doublement : d'une part, elle concentrait son effectif en trois ou même en deux instruments ; d'autre part, elle se limitait désormais à trois mouvements. La succession vif-lent-vif devenait le cadre idéal, la forme équilibrée par excellence qui pouvait être le réceptacle des sentiments les plus divers.

LE CONCERTO.

La même évolution va marquer le concerto.

Dans l'œuvre de Corelli encore, nous voyons le concerto grosso se concentrer en une succession alternée de quatre à cinq mouvements successivement lent-vif-lent-vif. Alors que le « tutti » est formé d'un ensemble à cordes et d'une basse continue, le « piccolo » se résume à deux ou trois instruments. Et l'opposition entre « tutti » et « soli » se double d'une alternance entre mouvements lents et vifs, entre « forte » et « piano ». Ainsi, le concerto grosso de la fin du XVIIe siècle n'est que contrastes et antithèses. Mais, dans ce domaine aussi, la réforme du langage va s'imposer. Tout comme dans la sonate, on voit apparaître le concerto en

solo, c'est-à-dire qu'à l'ensemble de l'orchestre va s'opposer un seul instrument mélodique, violon, flûte ou violoncelle. C'est Albinoni qui, le premier, semble avoir eu l'idée d'écrire un concerto pour un seul instrument. Il sera suivi de près par Vivaldi, lequel laissera de nombreuses œuvres conçues dans cet esprit. Mais Vivaldi fera plus encore : qu'il écrive des concertos pour un instrument solo ou des concertos grossos, c'est le principe de la division tripartite qu'il adoptera. Presque tous ses concertos obéissent à la succession vif-lent-vif. Au surplus, à l'image de l'ouverture d'opéra, il fera de son premier allegro, une sorte de fanfare brillante, dépourvue de toute substance thématique. Le second mouvement, lent, va s'ériger comme une sonate, en un long développement mélodique de l'instrument soliste ou du premier violon, tandis que la finale, de rythme binaire ou ternaire, constituera une brillante et rapide conclusion à l'ensemble.

Ce type de concerto jouira d'une faveur européenne et renversera définitivement et rapidement l'ancienne formule. C'est celui qu'utilisent en France les Leclair, les Corrette ; en Allemagne, Telemann et J.-S. Bach, dans ses célèbres concertos brandebourgeois. Il persistera à travers tout le XVIIIe siècle et même jusqu'à nos jours. En vérité, c'est cette formule qui est devenue ce que l'on a coutume d'appeler le « concerto classique ».

LA SINFONIA.

C'est encore dans l'œuvre de Vivaldi que naît un genre nouveau. Le premier, semble-t-il, il détache de sa fonction primitive l'ouverture d'opéra et en fait un genre indépendant, nommé *sinfonia*. Ces petites œuvres étaient exécutées en manière d'ouverture aux concerts qu'il dirigeait au Conservatoire des jeunes filles aveugles de Venise.

La symphonie de Vivaldi est cependant assez différente déjà de l'ouverture napolitaine. Son premier allegro est plus

développé et contient un embryon de développement qui prélude à la future forme-sonate. L'andante central est, tout comme dans les concertos, un épanouissement mélodique confié au premier violon tandis que les autres instruments se bornent à un rôle d'accompagnement. Enfin le finale, vif, souvent en deux temps, termine l'œuvre dans un éclair. Dans cette dernière partie se dessine parfois une velléité de développement thématique, tout comme dans le premier allegro (1).

Mais si Vivaldi peut être considéré comme le père de la symphonie, c'est J.-B. Sammartini (1704-1774) qui l'a véritablement haussée au niveau d'un genre autonome. Avec lui, la forme va considérablement s'étendre. Empruntant à la sonate en trio le principe de sa polyphonie, la « sinfonia » de Sammartini va user des moyens habituels du développement thématique, qui sont la répétition et la séquence. Le concerto pour instrument solo, lui inspire d'autres moyens : les développements par séquences à intervalles, les batteries qui prolongent non seulement le son mais la durée d'une figure mélodique. Enfin, son thème initial toujours fidèle au principe athématique de la fanfare, répète sur les divers degrés de l'accord son motif harmonique. Et déjà, dans ces procédés destinés à étendre la forme, à étirer le contenu mélodique de l'œuvre, se manifeste, en des séquences ascensionnelles, une volonté d'établir un crescendo continu. A l'opposition piano-forte qui marquait les œuvres de l'époque précédente d'un dynamisme contrasté, succède le jeu plus subtil des nuances ; et l'orchestre va bientôt se discipliner : chaque instrument devra se soumettre à ces mouvements d'ensemble qui entraînent la masse sonore en d'expressifs crescendos vers le forte. Enfin, l'ancien écho forte-piano vient se réfugier dans le détail des répétitions de motifs. Ainsi la « sinfonia » de

1) Cfr S. CLERCX, *A propos des sinfonies de Vivaldi*, Revue Internationale de Musique, t. I, n° 4 (oct.-nov. 1938), p. 632 et ss.

Sammartini érige déjà son écriture en vertu d'un principe éminemment symphonique.

Ces procédés, il les utilise non seulement dans le premier allegro mais encore dans les deux autres parties. Le morceau lent, centre du triptyque, confie généralement au premier violon un chant expressif sous lequel le second violon vient dessiner un accompagnement infiniment subtil en manière de basse d'Alberti. Les altos et les basses soutiennent cet édifice léger. Le finale, vif, emprunte souvent à la sonate son écriture fuguée qui s'associe aux principes de l'écriture symphonique, c'est-à-dire à cette volonté de soumettre à un ensemble parfaitement cohérent la diversité d'une polyphonie légère.

Ce type de « sinfonia » va se répandre largement dans toute l'Europe. Après l'école italienne, c'est celle de Mannheim qui va se distinguer le plus. Des maîtres comme J. Stamitz (1717-1757), C. Stamitz (1746-1801), G. Monn (1717-1750), Chr. Cannabich (1731-1798), Fr.-X. Richter (1709-1789), A. Filtz (environ 1730-1760), J.-Chr. Bach (1735-1782), A. Stamitz (1753-1827) dispensent une symphonie à laquelle ils ont largement infusé les principes de composition de la sonate. Mais alors que la sinfonia italienne était écrite pour quatre instruments (deux violons, alto et basse), les maîtres de Mannheim empruntent la structure de la sonate en trio : leurs symphonies sont des « symphonies en trio ». Les parties écrites : premier et second violons, basse continue, sont exécutées par un nombre considérable d'instrumentistes de manière à constituer un ensemble imposant et cohérent. Mais ces maîtres apportent plus encore : délaissant le thème en fanfare, résidu de l'ouverture d'opéra, ils composent plutôt des thèmes mélodiques à la manière des sonates et bientôt y incorporent des motifs chorégraphiques d'allure populaire, qui font tout le succès de leur réforme. Au surplus, ils apportent, dans le domaine dynamique, un enrichissement nouveau : ce crescendo, déjà latent dans la sinfonia italienne, ils

vont l'utiliser d'une manière systématique et déjà l'on voit apparaître dans leurs œuvres ce jeu de nuances qui étonnera les auditeurs de Beethoven : un crescendo aboutissant à un forte suivi immédiatement d'un piano. En vérité, une chute dans l'espace, un retour subit à une sorte de conscience.

A Vienne se lève aussi une école de symphonistes. Moins célèbre que celle de Mannheim, elle en offre cependant tous les caractères distinctifs. Mais déjà l'ordonnance se fait plus claire ; les formules italianisantes que la mélodique des symphonies italiennes et mannheimistes utilisait abondamment, disparaissent et font place à un langage plus dépouillé. La ligne en devient simple et rejette tous les procédés de développement et de modulation pour adopter de larges symétries. Le style symphonique s'y affirme avec plus de vigueur et déjà apparaît le menuet qui, entre l'expression sensible de l'andante et l'éclair du presto final, ménage dans son gracieux balancement une heureuse transition.

On peut nettement affirmer que les symphonies de J.-A.-G. Reuter (1708-1778), G. Monn (1707-1747), G.-Chr. Wagenseil (1715-1777) annoncent directement les œuvres de Haydn et de Mozart.

C'est à cette école viennoise que se rattache une école plus modeste et peu connue : celle des Pays-Bas autrichiens. Il faut signaler, parmi ses protagonistes, le virtuose et maître de la musique de chambre de Charles de Lorraine à Bruxelles, Pierre van Maldere (1729-1768), qui, non seulement fut influencé par les maîtres viennois, mais encore porta la symphonie nouvelle à un degré jusque là inégalé de développement. C'est lui qui semble, le premier, introduire dans la forme du premier allegro le principe du bithématisme et y apporter un développement central qui fait de ses œuvres les prototypes les plus parfaits de la forme-sonate classique. Les critiques contemporains, tant en France qu'en Allemagne, admiraient beaucoup ses procédés d'enrichissement, la cohésion de son orchestre et l'esprit qui animait ses œuvres, si

opposé à la légèreté de la musique de l'« époque galante ». Ce compositeur rayonna à Bruxelles sur un groupe de musiciens qui le suivirent.

Dans l'Allemagne du nord aussi, on cultive abondemment la symphonie. L'œuvre de C.-Ph.-E. Bach (1714-1788) est bien significative à cet égard. C'est lui qui donne le ton à tout un groupe de compositeurs parmi lesquels il faut signaler Fr. Benda (1709-1786), G. Benda (1722-1795), Nichelmann (1717-1762).

La symphonie de l'Allemagne du nord reçoit à la fois l'impulsion de Mannheim et celle de Vienne et, vers la fin du XVIII[e] siècle, y apparaissent ces thèmes d'allure si populaire qui avaient fait la fortune des œuvres issues de l'école de Mannheim.

En France, le siècle de la Régence et de Louis XV fut très favorable au développement de la nouvelle musique dont le langage plus maniéré et les formes plus dessinées convenaient admirablement à son esprit. Les symphonistes abondent : on cultive surtout la sinfonia italienne et de petits maîtres comme Dall'Abacco et Lampugnani règnent aux côtés de compositeurs plus importants comme Sammartini, C.-Ph.-E. et J.-Chr. Bach, Stamitz, Wagenseil, Van Maldere et bientôt Haydn. Quelques compositeurs parisiens s'adonneront aussi à la composition de symphonies : citons Corrette, Leclair, Guillemin, qui obéissent surtout à la mode des maîtres de Mannheim.

En Angleterre, l'impulsion nouvelle sera donnée par Sammartini lui-même dont de nombreuses œuvres ont été livrées au public par des éditeurs londoniens, et surtout par J.-Chr. Bach qui, après avoir connu la nouvelle symphonie au cours de son séjour à Milan, la répandra largement à Londres où il vécut ensuite.

MUSIQUE DE CLAVIER.

La musique de clavier prendra, au cours de cette époque, les aspects les plus inattendus.

En Allemagne, on poursuit la tradition polyphonique créée au siècle précédent par Sweelinck. Les grands organistes et même les compositeurs pour le clavecin cultivent la variation, et ce développement suprême du ricercar qu'est la fugue. Dans l'œuvre de Buxtehude (1637-1674), de Pachelbel (1653-1706) et plus tard chez J.-S. Bach (1685-1750), leur héritier direct, c'est le triomphe de la polyphonie qui se manifeste. Qu'il s'agisse de compositions pour orgue à fonction liturgique ou d'œuvres pour clavier à destination didactique, la technique du contrepoint, mais sensiblement élargie, domine tout mode de composition. La fugue, telle qu'elle sera magnifiée dans le « Clavier bien tempéré » de J.-S. Bach, en représente le point d'aboutissement suprême. A la succession plus ou moins libre d'épisodes que proposait le ricercar, la fugue substitue une ordonnance immuable. Son exposition, son développement et sa strette ordonnent tout comme les parties de la forme-sonate, et soumettent à une discipline mathématique des éléments qui évoluaient librement. Dans la fugue, la technique du contrepoint atteint son équilibre.

Mais à côté de cette tendance, on voit, sous l'influence des clavecinistes italiens, apparaître des formes diverses. J. Kuhnau (1660-1722), le prédécesseur de Bach à la Thomasschule de Leipzig, est le premier en Allemagne à publier des sonates pour le clavecin. Influencé en cela par l'Italie, il exerce à son tour une action remarquable sur la génération suivante. Non seulement J.-S. Bach, mais surtout ses fils composent des sonates pour le clavier. C.-Ph.-E. Bach portera le genre à un extraordinaire degré de développement et le conduira jusqu'au seuil du classicisme viennois.

Cette sonate consistait à reproduire sur un instrument à

clavier, clavecin ou clavicorde, des œuvres dont la structure et l'esprit étaient empruntés à la sonate pour instruments mélodiques. La voix supérieure, exécutée aux parties hautes de l'instrument par la main droite, jouait le rôle de soliste, tandis que la basse lui servait d'accompagnement, tout en réalisant le remplissage harmonique indispensable. Mais cette sorte de transposition de la sonate au clavier entraînait infailliblement une fusion avec le style polyphonique que les clavecinistes ne pouvaient réellement abandonner parce qu'il représentait l'essentiel de leur art.

C'est en Italie dans l'œuvre de B. Pasquini (1637-1710), de Fr. Durante (1684-1755) et surtout de D. Scarlatti (1685-1757) que la sonate pour clavier avait pris naissance. Chez Pasquini, la transposition d'œuvres instrumentales pour le clavier avait conservé, il est vrai, des attaches encore très solides avec l'art des organistes, mais Durante a cultivé au clavecin un type de sonate très proche de la sonate pour instruments mélodiques. L'écriture en était simple et presque dépouillée : une voix supérieure d'un contour chantant, isolé au-dessus d'une basse dont l'harmonie était réalisée d'une manière très sobre. La forme de ces sonates était déjà sensiblement plus développée et, dans certains cas, il introduisait le principe d'un bithématisme embryonnaire. D. Scarlatti, enfin, est le créateur d'une formule nouvelle et géniale qui va porter très haut le style du clavier. Ses sonates, intitulées « exercices » ou « études », se composent d'un seul morceau, vif ou lent, qui adopte le plus souvent une coupe binaire, avec une reprise légèrement développée. La mélodique si plastique des Italiens s'y allie le plus heureusement du monde à une technique qui répond idéalement aux possibilités du clavecin. Elle s'érige en formules brèves, concises et fragmente une ligne qui, dans les sonates pour instruments mélodiques, requérait de longs développements. Mais alors que les compositeurs de sonates utilisaient, comme procédé de développement thématique, les répétitions et les séquences,

Scarlatti use des mille et une manières qui répondent aux possibilités techniques de l'instrument : ce sont les trilles, les mordants et les cadences qui prolongent le son court des cordes pincées, c'est la fragmentation d'un complexe thématique en petits motifs qui s'emboîtent les uns dans les autres et se dissocient, ce sont enfin les séquences à intervalles dans des suites d'accords brisés ou décomposés qui organisent les développements et prolongent les passages modulants ; l'art de Scarlatti s'enrichit, en outre, d'un heureux remplissage qui, utilisant toutes les ressources des deux mains de l'exécutant, fait de sa technique le plus brillant prélude à la future littérature du piano moderne. Bien plus, ses pièces, qu'elles portent en titre le nom du mouvement dans lequel elles doivent être exécutées ou l'air de danse auquel elles empruntent leur rythme, sont évocatrices d'une atmosphère et d'une vie sociale précises. Et c'est tout un monde que le compositeur fait danser dans ces brèves arabesques, dans ces pièces si vives, ou bien c'est le charme pastoral d'une nature aimable qui se traduit par l'imitation ou la suggestion d'une atmosphère idyllique (1).

La littérature française du clavecin va se révéler plus originale encore. Alors que les Allemands avaient trouvé dans leur vieille musique d'orgue la leçon qui s'imposait, alors que les Italiens avaient créé une mélodique brève et concise qui répondît exactement aux possibilités de l'instrument, les Français allaient découvrir, dans une technique idéalement « claveciniste », le secret d'un langage susceptible de révéler toutes les nuances de la pensée et de la sensibilité humaines.

Déjà leurs luthistes, au XVIIe siècle, avaient innové une manière très particulière : une polyphonie légère s'inscrivait dans une écriture labile qui dissolvait en une succession de notes la profondeur des accords. A l'arpègement des transcriptions primitives, ils substituaient une écriture organique

1) Cfr VALABREGA (C.), *Domenico Scarlatti. Il suo secolo. Le sue opere*, Modena, 1937.

qui répandait l'accord dans toutes les parties et en renversait les éléments. C'est ce principe que reprendront les premiers clavecinistes : les J. Champion de Chambonnières (environ 1600-1670), les d'Anglebert (1628-1691). Cette écriture si limpide, si légère leur servira à l'élaboration de pièces aimables où les ouvertures au rythme pointé seront suivies de suites d'airs à danser tels que la gaillarde, la courante, la sarabande, la loure, la gigue, le menuet, le passepied. Bref, un art de pur divertissement.

Ces clavecinistes ouvrent le chemin au plus génial des leurs : François Couperin, dit le Grand (1668-1733), qui portera l'art du clavecin à un degré de perfection inégalé.

Lui aussi cultive la suite mais l'ordonne sous un aspect infiniment neuf : ses « Ordres » ne sont pas des suites de danses mais une succession de pièces qui portent un titre descriptif ; sous forme de petites sonates de schéma binaire ou en forme de rondo, c'est l'image d'un objet précis qu'il nous propose. Ce sont, par exemple, l'« Auguste », les « Sylvains », la « Nanette », la « Laborieuse », la « Diane », le « Réveil-matin », les « Vendangeuses », les « Ondes », les « Moissonneuses », les « Petits âges », la « Séduisante », la « Boulonaise », etc. Comme ses prédécesseurs, il use de cette polyphonie labile qui transmet d'une voix à l'autre la vie mélodique et dissout son tissu harmonique en désagrégeant les accords dont il se compose. Bien plus, il agrémente cette écriture d'une foule d'ornements dits « agrémens » qui provoquent entre les parties des frottements de seconde, des fausses relations et qui accordent à l'ensemble un caractère infiniment subtil. Rarement, sa ligne mélodique obéit à un parcours défini ; presque toujours, elle s'échappe, rebondit dans une autre partie, rejaillit enfin, mais transformée, transfigurée. C'est par ces moyens qu'il parvient à suggérer la subtilité d'une atmosphère, la délicatesse d'une démarche féminine ou qu'il évoque les bruits multiples de la nature — chant des oiseaux, bruissement de l'air, — la fluidité des

ondes, etc. Procédé de pointillisme, de dissociation des éléments dont, seul, l'ensemble parvient à recréer l'atmosphère voulue.

J.-Ph. Rameau (1683-1764) n'ira pas plus loin dans ce domaine. Lui aussi, sous forme de suites, propose l'image d'un objet précis. Mais son écriture sera moins fouillée, plus limpide. Influencé, d'une part par la mélodique de la sonate italienne, d'autre part par le style si organique de Haendel, il composera des pièces de clavecin d'un tout autre aspect. Sa ligne plus ample, exigera moins d'agréments ; et l'abandon de cette labilité polyphonique sera compensé par de larges formules en accords brisés ou décomposés que L.-Claude Daquin (1694-1772) avait aussi utilisés dans ses suites. Chez l'un comme chez l'autre, c'est vraisemblablement sous une influence de Haendel que ce mode d'écriture tend à supplanter la technique française. Mais ni l'un ni l'autre n'ira jusqu'à composer pour le clavecin des sonates à l'italienne.

Les Pays-Bas autrichiens se manifesteront à cet égard comme un poste d'avant-garde au nord de l'Europe musicale. Tout d'abord enclins à la technique française, puis subissant l'action haendélienne, on verra les clavecinistes belges opter vers 1750 pour la sonate mélodique. Alors que J.-J. Fiocco (1703-1741), Ch.-J. Van Helmont (1715-1790), J. Boutmy (1647-1779), J.-B. Loeillet (1680-1730) avaient sacrifié aux techniques et à l'esprit des clavecinistes français, en d'aimables pièces de caractère descriptif ou en des suites d'airs à danser, on voit des musiciens comme J.-F. Krafft, J.-J. Boutmy, G. Boutmy, J.-J. Robson se consacrer presque exclusivement au type de la sonate mélodique. Mais déjà leur œuvre est marquée par l'influence berlinoise et particulièrement par C.-Ph.-Em. Bach. La ligne mélodique se désagrège en petits fragments isolés sur une basse; la polyphonie a totalement disparu. Bref, avec ces petits maîtres, le style du clavier a perdu toute trace de l'ancienne tradition des polyphonistes.

Ainsi l'on assiste au cours du XVIIIe siècle à une sorte de dissociation des formes qu'avait créées le siècle précédent. Dissociation dans le détail tandis que les structures générales se cristallisent et qu'apparaissent les genres qui feront la fortune du classicisme viennois. Le concerto grosso a évolué vers une forme plus accomplie : le concerto solo. La sonate a délaissé l'indétermination de ses parties pour adopter une écriture à trois voix ou en solo. Elle a concentré le nombre de ses morceaux en quatre puis en trois, dont la succession des mouvements vif-lent-vif créait un cadre parfait à l'expression des sentiments les plus divers. A sa suite, le concerto adopte cette formule nouvelle et conquiert ainsi sa physionomie définitive. Enfin la symphonie surgit, qui va hausser toutes ces recherches au niveau d'un style.

La mélodique austère de l'âge précédent s'évade dans la joliesse du détail, se dissout en petits fragments, soit qu'elle se partage entre les deux violons de la sonate en trio, soit qu'elle se disperse dans cette légère polyphonie des clavecinistes français, soit enfin qu'elle adopte la manière hachée des compositeurs berlinois ou les courbes excessives du « bel canto » italien. Bref, la mélodie est devenue décor, donc élément accessoire. Les grandes formes peuvent surgir, rejeter ces envols légers et apparaître en pleine lumière.

CHAPITRE II.

A la recherche d'un Baroque musical

La musique de l'époque baroque dont nous venons de retracer la prodigieuse aventure, est-elle baroque ? Répond-elle, par ses caractères, par son esprit, par sa technique à l'ensemble des phénomènes que les esthéticiens ont désigné sous ce vocable ? L'œuvre des musiciens, que nous venons de situer dans le temps, est-elle susceptible de donner à l'auditeur le sentiment du baroque ?

Telles sont les questions qui se posent.

Voyons donc les faits, et interrogeons-les.

Est-ce que déjà l'apparition du madrigalisme et l'irruption de la bichoralité ne s'imposent pas à nous comme des éléments désorganisateurs d'une forme positive ? Peut-on encore parler de classicisme devant ces chromatismes dissolvants, ces harmonies fuyantes et mouvantes, devant ces chœurs qui se divisent et bientôt vont s'opposer et se heurter ? Et cette torture qu'impose à la chanson et au motet le « ricercar » instrumental, relève-t-elle d'un phénomène classique ?

Il semble bien, à examiner ces faits, que l'œuvre des derniers polyphonistes soit agitée, dès le dernier tiers du XVIe siècle, d'éléments de dissociation et de désordre. La forme croule, le cadre éclate sous une poussée intérieure :

celle de l'âme humaine qui surgit de ces accents nouveaux et veut se manifester en pleine lumière. L'âme d'un temps qui change, l'âme d'une époque troublée, d'un monde qui naît : le monde moderne.

Ainsi, dans sa phase la plus primitive, la musique de l'époque baroque utilise encore de vieilles formes mais y inscrit un contenu beaucoup plus vaste qui les fera éclater. En vérité, elle débute de manière obscure : par l'écart d'un demi-ton. Une note que l'on attendait, dans un déroulement mélodique prévu, ne se produit pas ; une harmonie dont la plénitude et la permanence étaient annoncées par un système d'accords parfaits, se dissout en rapports inconnus. Dans ce calme déroulement homorythmique, une voix, soudain, récite son chant, accentue des syllabes, attire l'attention sur un texte. Ou bien l'édifice sonore se divise contre lui-même, se départage et voici que le soprano et le ténor s'unissent contre l'alto et la basse, voici que le « superius » s'oppose seul à l'ensemble massif des autres voix. Brutalement, quelque chose a changé. C'est l'étonnement, la stupeur.

Et cependant, seul le langage est nouveau. La forme est encore respectée dans son ensemble. C'est le madrigal, c'est la chanson, ce sont les messes et les motets dont la coupe reste immuable. En apparence, tout est calme. Mais quelque chose a fait irruption dans la forme, la gonfle d'intentions, la soulève et lui confère une signification nouvelle : un esprit dévastateur, en réalité, qui la sape et la désagrège. Ainsi, dès l'origine de ce mouvement qui se dessine, il y a « rupture d'équilibre ». Il y a phénomène baroque.

L'unité, l'universalité des chœurs de la Renaissance sont dépassées. L'unité est rompue par l'opposition des masses sonores, par l'antithétisme d'une voix isolée et d'un ensemble vocal, par le contraste entre les voix et les instruments, par le jeu permanent des alternances. L'universalité, l'humanisme le plus large, s'effacent devant l'irruption de la personnalité humaine magnifiée ; c'est le héros, ou le dieu, ou le saint

(voir les madrigaux spirituels de Ph. de Monte, les « Lachrimæ di San Pietro » de R. de Lassus, les madrigaux de Gesualdo da Venosa). L'amour n'est plus un sentiment humain mais devient une passion d'un caractère surhumain, voire même l'apanage des dieux ; les poètes auxquels les madrigalistes empruntent leurs textes accordent ces grands jeux de l'âme aux personnages de la mythologie antique. Quant à l'amour divin, il ne fait plus l'objet, de la part des musiciens, de ces grandes fresques d'expression contemplative : chacun prie son dieu à sa façon, l'un avec ses larmes, l'autre avec sa ferveur.

Ainsi la musique de la fin du XVIe siècle se détourne de son unité formelle et expressive ; la mélodie se détache du chœur, incarnation idéale de l'homme, devenu le centre de l'Univers.

I. - LA MELODIE.

Suivons cette mélodie et voyons comment elle se dégage des ensembles polyphoniques pour acquérir son indépendance.

Dans cette écriture à quatre ou à cinq voix qui est celle des madrigaux et des chansons mais aussi des messes et des motets, l'on voit le « superius » se dégager nettement des voix inférieures et accuser son attitude exceptionnelle soit par sa hauteur, soit par son contour tandis que les autres voix, reléguées ainsi au rang d'accompagnement, peuvent tout aussi bien être interprétées instrumentalement. Le plus souvent, elle s'épanouit en une ligne large et simple, parfois animée de légers madrigalismes intentionnels. Parmi les cas fréquents qui se présentent, la chanson française de Ph. de Monte « La grande amour » en offre un exemple typique (ex. 1). Dans cette ampleur de contour qui entraîne le mouvement harmonique, la ligne s'incurve et, pour accomplir son trajet, affecte un détour, comme si entre les deux points

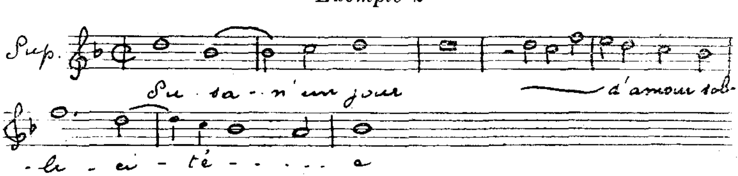
extrêmes, le texte gonflait d'intentions la vie mélodique. Parce qu'il y a autre chose à dire qu'un simple sentiment de contemplation intérieure, parce que le souffle d'une passion humaine veut s'exprimer, la forme emprunte une agitation

Exemple 1



inaccoutumée. Et bientôt la ligne mélodique du « superius » se meut en courbes et en contre-courbes comme, par exemple, dans la chanson de Roland de Lassus « Suzanne un jour » (ex. 2).

Exemple 2



Un autre type encore, qui affecte fréquemment la ligne mélodique des derniers madrigalistes et qui jouira d'une grande vogue à travers tout le XVIIe siècle, est constitué par cette chute, parfois amortie, parfois directe, qui entraîne la courbe à des écarts de quinte ou même d'octave : chute dans l'espace qui lui confère un caractère éminemment individuel. Tel le madrigal « Quanto » de R. de Lassus (ex. 3),

Exemple 3



où cette chute d'octave est préparée par une montée et atténuée dans une ligne continue. C'est le cas encore de cette ligne mélodique qu'adopte « Sibylla Phrygia » de R. de Lassus dans les « Prophetiæ sibyllarum », où la courbe supérieure s'érige, quoique en homorythmie absolue avec les voix inférieures, en une ligne ascendante qui, après une expressive suspension, accomplit d'un bond une chute d'octave dans un véritable effet de surprise (ex. 4). Dans son cheminement

Exemple 4



continu, sa modulation concentrée, c'est là un mouvement inaccoutumé, c'est l'irruption d'une agitation intérieure qui vient ployer, mouvoir, si ce n'est briser, les calmes lignes de la mélodique renaissante.

Mais il est aussi de ces thèmes largement ascensionnels qui circonscrivent eux aussi l'espace soit en lignes directes,

soit en s'animant de courbes, soit en se haussant lentement, par degrés chromatiques, comme R. de Lassus encore nous en livre l'exemple dans la prophétie de la « Sibylla Erythrea » (ex. 5).

Exemple 5



Donc, on le voit, mélodie d'espace, mélodie créant l'espace et brisant par là avec sa fonction primordiale, qui est ligne et qui est plan ; rupture avec cette linéarité d'arabesque qui est l'essence même de la mélodie, rupture aussi avec l'unité, l'équilibre étal propre à toute mélodie, mouvement insoupçonné au cœur de la troisième dimension. Cette découverte de l'espace par la mélodie crée un effet de surprise, sinon de stupeur, auquel les contemporains étaient certes plus sensibles que nous. Pour nous, qui jugeons de ces transformations avec le recul historique, nous y voyons le mouvement, l'agitation s'emparer des formes tandis qu'un domaine nouveau s'ouvrait à la mélodie : celui de l'espace.

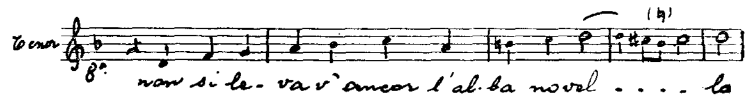
Après ce premier coup de sonde qui nous montre la mélodie projetée hors de l'appareil polyphonique dont elle faisait partie intégrante, on la verra peu à peu se constituer et tendre à s'organiser, en même temps que la valeur expressive de ces déformations va se préciser.

Si nous envisageons les œuvres de la génération suivante, c'est à son principal représentant que nous demanderons quel chemin la mélodie nouvellement libérée va parcourir : Monteverdi.

Montée ou chute, la mélodie, chez lui, circonscrit l'espace

dans un thème déjà plus délimité, tandis que les intentions expressives du madrigalisme ponctuent le sens du texte comme il apparaît clairement dans le madrigal « Non si leva » (« 2° libro di Madrigali », 1607) (ex. 6), où la montée

Exemple 6



d'octave est achevée par une formule cadentielle.

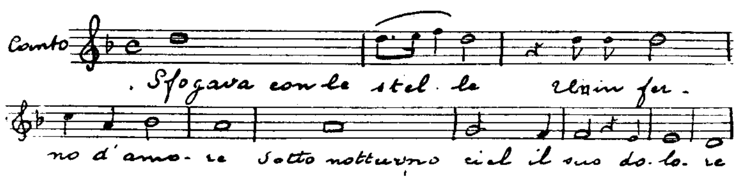
Courbes et contre-courbes construisent elles aussi un complexe polyphonique où les répétitions opèrent des séquences et ralentissent la chute générale de la dominante à la tonique (ex. 7 : Madrigaux à cinq [1592]).

Exemple 7



Même dans le récitatif, d'essence beaucoup plus libre, s'affirme cette tendance à la construction thématique. Dans le madrigal « Sfogava », extrait du recueil de madrigaux à cinq voix (1615), le récitatif, quoique précisé dans sa liberté par le compositeur lui-même (« Libera declamazione quasi parlata »), accuse la chute d'octave en deux épisodes systématiquement construits (ex. 8) (1).

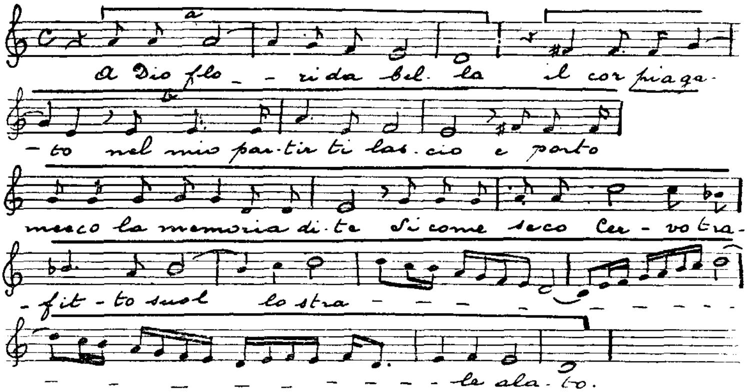
Exemple 8



Peu à peu cette construction s'affirme et bientôt l'on voit apparaître ce type thématique qui constituera la base structurelle de toute mélodique du XVII[e] siècle, c'est-à-dire que les deux propositions dont il se compose établissent une antithèse expressive et formelle : la première lente et calme, souvent faite de valeurs longues, formant en soi une unité tonale ; la seconde, formée de plusieurs fragments, s'évade vers d'autres tonalités, usant de chromatismes, animant son débit de valeurs plus brèves. En vérité, une partie qui pèse et une partie qui fuit. Et pour prendre encore un exemple dans l'œuvre de Monteverdi, voyons le madrigal « A Dio Florida bella » (ex. 9), qui illustre parfaitement le genre que nous venons de décrire. Par ce type thématique, l'antithétisme s'empare de la mélodique, tout comme à la même époque, on le voit entraîner d'autres structures vers des conquêtes nouvelles.

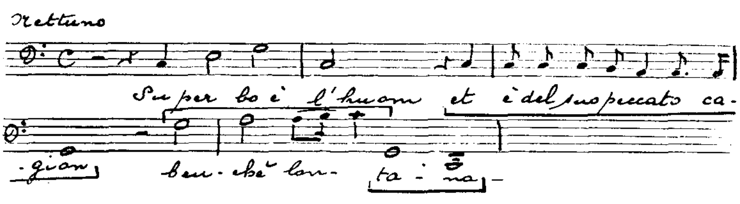
1) Cette fréquence de la chute dominante-tonique ou de la chute d'octave est peut-être due à l'emploi des modes antiques que les protagonistes du « retour à l'antique » tentaient de remettre en vigueur. Dans l'exemple présent, cette hypothèse apparaît comme très vraisemblable, les deux épisodes ré-do-si-la et sol-fa-mi-ré pourraient être considérés comme deux tétracordes juxtaposés.

Exemple 9



Antithétisme, c'est-à-dire dissociation de la structure linéaire, c'est-à-dire rupture d'unité. Et cette rupture d'unité va s'affirmer dans un autre type mélodique que nous appellerons la « thématique par plans dissociés » et qui jouera, elle aussi, un rôle important dans l'évolution de la musique du XVII[e] siècle. La ligne y est fragmentée par de brusques sauts à l'octave supérieure ou inférieure, sans lesquels elle se poursuivrait dans un cheminement continu (ex. 10 : « Il ritorno di Ulisse », récitatif de « Nettuno »). Le décalage d'octave

Exemple 10



qui rompt la ligne mélodique a pour effet de créer une courbe éminemment plastique, de l'animer d'un souffle plus vivant, de rompre sa monotonie en même temps que, dans le cas présent, cet écartement mélodique vise à exprimer l'idée d'éloignement qu'implique le texte. Déformation

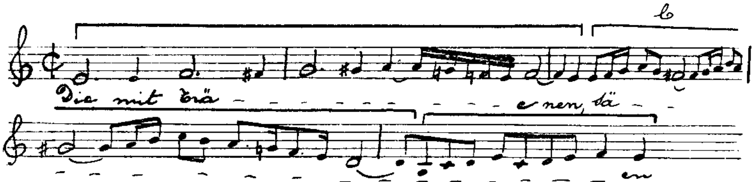
expressive s'il en est et qui nous mène très loin de l'idéal de « beauté classique » auquel les compositeurs du XVIe siècle avaient accoutumé leur auditoire.

La mélodique de l'époque baroque primitive s'affirme ainsi par des caractères que nous résumerons comme suit : propension à l'individualité, voire même à l'originalité, recherche de l'espace sonore que la polyphonie, reléguée à l'état d'accompagnement instrumental, ne pouvait plus remplir, tendance à une structure binaire et de caractère antithétique, rupture d'équilibre enfin. Ces caractères sont précisément ceux qui sont unanimement reconnus comme particuliers à l'art baroque (1).

Ces conquêtes, le XVIIe siècle va les étendre encore. Le noyau primitif de cette thématique naissante va connaître des accroissements considérables jusqu'à atteindre la valeur d'un organisme complexe, entièrement constitué, susceptible à la fois de s'intégrer dans les formes les plus complètes et de servir à l'expression des sentiments les plus divers.

C'est ainsi que nous voyons le principe de la binarité antithétique servir à Joh.-Heinrich Schein, dans son Psaume 126, aux nécessités expressives du texte en même temps qu'à la construction d'une mélodie parfaite en soi (ex. 11 : « Die mit Tränen säen »). Entre la première partie, porteuse de san-

Exemple 11



1) Si nous avons tenu à prendre nos exemples dans l'œuvre du plus représentatif des musiciens de l'époque baroque primitive, nous engageons le lecteur à les découvrir dans l'œuvre de ses contemporains : il en trouvera à foison chez Jacopo Peri, G. Gaccini, E. Del Cavalieri, S. Landi, etc., ainsi que dans l'œuvre des compositeurs de musique instrumentale comme Cl. Merulo, G. Gabrieli, S. Rossi, T. Merula, B. Marini, Frescobaldi, etc.

glots, et la seconde, dont l'animation suggère l'allégresse des semailles, l'antithétisme formel se double d'une opposition expressive, tandis que la troisième, dans sa calme conclusion, implique déjà la promesse des récoltes futures. La ligne générale, faite de courbes et de contre-courbes, en est si claire que l'on pourrait en tracer le plan ; et cette animation de la ligne, cette intense expression dont elle est empreinte, sont d'autant plus sensibles qu'elle s'érige au sein d'une stabilité tonale, voire même d'une concentration de l'échelle qui dépasse à peine le tétracorde (mi-fa-sol-la, la-sol-fa-mi).

Dans le domaine du récitatif, la thématique commence aussi à s'affirmer et adjoint peu à peu à son début syllabique précipité et, par là, déjà si animé, des modes et des habitudes qui le conduisent à la conquête de l'aria. Monteverdi, à cet égard, a encore été le plus grand inventeur de formes — et l'on peut dire que tout le récitatif, tant dans la musique profane que sacrée, au cours du XVIIe siècle, a vécu de ses trouvailles. Nous en prendrons un exemple dans l'œuvre d'H. Schütz ; le petit concert spirituel n° 1 de 1636 : « Eile mich Gott zu erretten » (ex. 12) est entièrement écrit dans le style récitatif, c'est-à-dire que pas un air construit ne s'y manifeste. Et cependant, sous la liberté du langage, nous voyons apparaître tous les caractères que nous avons définis comme appartenant à la mélodique du baroque primitif. Le premier épisode, maintenu longtemps sur la tonique supérieure dans un débit qui n'est autre que l'ancienne récitation liturgique, se meut enfin et opère une courbe descendante vers la dominante, tandis que la seconde partie descend de cette dominante à la tonique inférieure. Nous retrouvons ici cette chute d'octave en deux temps accomplissant chacun, comme dans l'exemple de Monteverdi cité plus haut, le parcours des deux tétracordes à la manière antique. Et voici un thème. Le récit se poursuit en fragments césurés de repos ou de cadences, dont les points d'appui sont successivement la sous-dominante, la dominante et la tonique. Chacun de

ces fragments sacrifie au jeu de la courbe, ascendante ou descendante, créant tour à tour une tension et une détente dans une extrême mobilité rythmique d'autant plus accusée que les limites de ces courbes sont étroitement assujetties au mode choisi.

L'extrême individualité de la ligne mélodique, nous dirions

Exemple 12



Exemple 12 (suite)



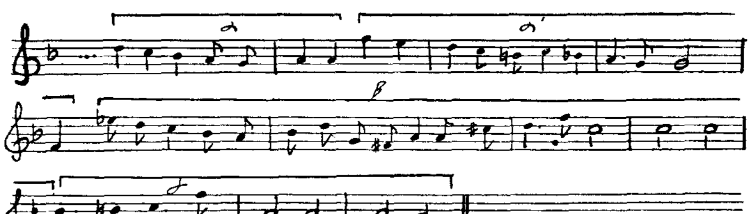
même, son extrême solitude; l'envahissement d'un espace sonore, limité certes, à l'ambitus d'une octave, mais sporadiquement dépassé; l'opposition constante de la courbe et de la contre-courbe, qui se réclame d'une esthétique antithétique; enfin, la rupture que provoquent les fragments brusquement césurés; tous ces éléments en appellent une fois de plus, aux caractéristiques du Baroque. Mais dans le cas présent, leur existence simultanée, dans une même œuvre, leur organisation en un tout parfaitement homogène, nous montrent le cheminement sûr de la mélodie de cette « ars nova », son épanouissement, et la lente conquête d'un langage inconnu : celui de la mélodie accompagnée qui sera à la base de la création de nouveaux genres jusque là insoupçonnés: l'aria et le lied, et qui rendra possible cette magnifique efflorescence de cantates sacrées et profanes.

L'aria va ainsi émerger de ces tendances, empruntant la liberté du débit du récitatif et les lois de la mélodie.

Précédé d'une ritournelle instrumentale, il est conçu suivant un schéma fixe que détermine une basse obstinée et chaque couplet obéit à un plan identique tout en apportant des variantes dans l'ordre strictement mélodique.

Dans l'aria « oh con quanta vaghezza » de G-P. Berti (1624) (ex. 13) nous voyons apparaître un air de caractère

Exemple 13



léger dont la ligne mélodique use du procédé de la courbe et de la contre-courbe en des incises nettement délimitées. La binarité s'incorpore dans un premier motif de caractère

spatial, répété à la tierce, et dans un second épisode usant de valeurs plus brèves, tandis qu'un court épilogue vient apporter une conclusion à cet ensemble organique. L'aria s'érige donc dans un thème constitué. Il se répétera tel quel dans les différents couplets, mais muni de légères variantes.

Le principe de développement par voie de séquences modulantes va se préciser de plus en plus ; à la mobilité des courbes et des contre-courbes, il joindra l'animation particulière de la modulation et les fragments de textes ainsi répétés sur des degrés de plus en plus élevés de l'échelle musicale vont en acquérir un relief particulier. Au débit syllabique extrêmement serré du récitatif du début du siècle succède une manière plus large, où la mélodie s'éploie, se prolonge et prolifère. Dans l'exemple de l'aria : « Deh sole anima mia » d'Andrea Falconieri (Libro 6to, Venise, 1619) (ex. 14), ce système de développement séquentiel ferait figure de formule ou de recette, n'était-ce l'admirable déploiement de la ligne et l'expression tragique qui se dégage de la modulation si concentrée qui éclaire de brusques lueurs le déroulement de la matière sonore.

C'est le même principe qu'adoptera vers la fin du siècle un Alessandro Scarlatti pour les airs de ses cantates et de ses opéras, avant l'adoption de l'aria à « da capo ». L'air « Vieni pur » de la cantate « Abbandonato e solo » (ex. 15) est ainsi fait d'une succession de motifs qui se prolongent par voie séquentielle, dans une dialectique serrée, où la courbe et la contre-courbe sont singulièrement rapprochées et confèrent, par leur extrême animation, un caractère hautement baroque à l'ensemble. Le même matériel thématique sert de base à l'exposé du couplet suivant sans qu'aucune variante ne vienne le distinguer du premier.

Telle est la coupe des airs dans les cantates et les opéras du jeune Scarlatti. Lorsqu'au cœur de cette symétrie absolue, il introduira une partie médiane différente, le cadre de l'aria à « da capo » sera trouvé et la mélodique de l'époque baro-

Exemple 14


Tenor
Moro, e son nelle pene.
Non vedendo te mia gioia mio
bene ahi che fero dolore
ahi che crudo martire, Ecco si strug'il mio
core Ecco ch'io voglio, ch'io vogliomori re.

Exemple 14 (suite)

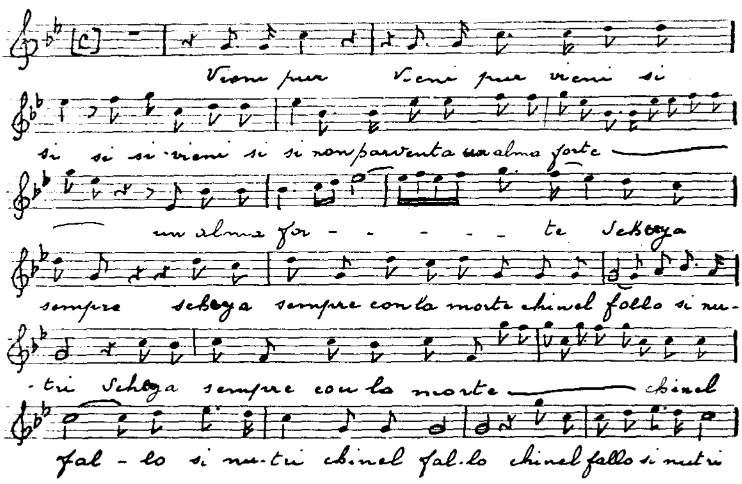


Exemple 14 (suite)



que aura atteint, après ces multiples recherches, dont nous venons de retracer les principales étapes, un style qui répondait idéalement aux aspirations et aux tendances générales de la musique de cette époque.

Exemple 15



Arrivée à ce point de perfection, la mélodique affirme son triomphe sur le récitatif syllabique du début du siècle. Triomphe de la musique sur la littérature, triomphe définitif de la mélodie sur la polyphonie, triomphe de l'inspiration proprement musicale sur les complexités de la syntaxe polyphonique. Triomphe tellement évident que l'air à « da capo » vivra

tout un siècle — le XVIIIe — en maître incontesté dans le domaine de la composition vocale et que son influence sur certains genres de musique instrumentale autorise l'historien à parler du « style à da capo » (« Da Capoariestil »).

Mais cette victoire aura son revers. La reprise de la première partie impliquant un retour du texte, entraînera sans le déroulement logique de l'action illustrée par la cantate ou l'opéra, des anomalies, dont le retard n'est pas le moindre. Suivant la loi d'antithétisme qui régissait aussi bien la littérature contemporaine que les autres arts, le texte de la première partie s'oppose souvent à celui de la seconde. Or, quand le développement de l'action s'est engagé plus avant dans le drame, le retour à des situations antérieures produit sur l'auditeur épris de logique un effet désagréable (1). Triomphe de la musique sur la logique, mais triomphe encore, dans l'ordre psychologique cette fois, de la courbe et de la contre-courbe, de la tension et de la détente, sur une dialectique littéraire qui est nettement reléguée à l'arrière-plan.

Mais ce cadre fixe, quoique laissant libre cours à toute inspiration mélodique, va bientôt apparaître aux yeux des musiciens comme une entrave, et si, pendant tout le cours du XVIIIe siècle, il s'impose par sa perfection, on verra rapidement la ligne mélodique se faire plus sinueuse encore comme si les limites imposées par ce cadre gênaient une libre expression, un libre épanouissement musical. Cette structure si parfaitement équilibrée, résultat d'une longue conquête, allait rapidement endiguer la mélodie ; la ligne, comme enserrée dans ses limites, va chercher un accroissement nouveau.

1) C'est bien, en tous cas, l'avis de Ch. DE BROSSES qui s'exprime à ce sujet dans les termes suivants : « Je n'aime pas non plus l'usage éternel d'avoir, ainsi que dans nos cantates, chaque air divisé en deux parties, dont la première se reprend après la seconde. Ceci même est choquant, par la manière dont les paroles sont construites car ce sont deux quatrains où le plus fort de la pensée, se trouvant dans le second, est affaibli par la répétition du premier. » *Op.cit*, t. II, p. 360.

Et c'est dans le domaine de l'espace sonore que nous la verrons poursuivre son aventure.

Désormais, la mélodie dépassera largement l'ambitus de l'octave pour faire usage d'intervalles plus larges, souvent imprévus. De plus en plus le récitatif va s'ériger dans l'espace. Alors que dans l'œuvre de Monteverdi et de ses contemporains, il est ramassé sur lui-même dans les limites étroites d'une tonalité encore modale, alors que les recherches d'espace sonore se limitaient à des bonds de quinte ou d'octave, très souvent amortis d'intervalles intermédiaires, le récitatif de la fin du XVII[e] siècle se meut presque sans limites et sa ligne s'étend d'une manière inusitée, plongeant d'un bond dans l'abîme (ex. 16 : « gia Seneca mi suena »). La

Exemple 16



courbe et la contre-courbe fusent dans l'espace, beaucoup plus accusées, provoquant ou utilisant les moindres accidents d'une modulation infiniment plus riche et plus mouvante.

Et dans les airs endigués par la forme, plus soumis au jeu des modulations conventionnelles (dominante-tonique ou ton relatif), nous la voyons se complaire en des formules qui la prolongent ; séquences plus rapprochées de motifs plus brefs,

cadences élargies, notes de passages, ports de voix, sortes d'excroissances de la ligne mélodique qui mènent tout droit aux formules du « bel canto », à la virtuosité et bientôt au désordre.

Ayant conquis l'individualité qui lui permettait désormais de tout exprimer, ayant conquis l'espace sonore, ayant usé de la courbe dans le cadre des possibilités modales ou tonales, la mélodique va bientôt se mettre à proliférer dans tous les domaines qui lui sont offerts. Elle exigera tout un appareil d'ornements. Cette nouvelle phase de son histoire va la mener à la déliquescence du style galant, qui aura son apogée dans l'Europe entière vers le milieu du XVIIIe siècle.

Mais avant de s'engager dans cette nouvelle aventure, elle aura à s'enrichir des apports particuliers de la musique instrumentale.

En principe, on peut dire que la mélodique instrumentale est inexistante dans la première moitié du XVIIe siècle. C'est que la musique instrumentale de cette époque constitue le principal refuge de la vieille polyphonie. Aussi assiste-t-on, dans la musique d'orgue et de clavier comme dans les compositions écrites pour plusieurs instruments mélodiques, à l'éclosion d'un répertoire qui se greffe sur le système polyphonique ; « canzoni », « ricercari », « fantasie », etc., se réclament du thème, ou plutôt du motif initial d'une chanson ou d'un motet préexistant, motif qui est soumis à un traitement polyphonique, sans que jamais la ligne mélodique dont il est fait se voie pourvue d'enrichissements ou de prolongements « in se ». Voyons les thèmes utilisés par G. Gabrieli dans l'un de ses « ricercari » de 1595 (ex. 17), dans sa

Exemple 17



« Sonata con tre violini » de 1615 (ex. 18) ; voyons aussi, pour étendre le domaine de nos investigations, le thème utilisé par G. De Macque dans l'une de ses « Canzone fran-

Exemple 18



cese » (vers 1612) (1), nous y découvrons sans doute la binarité de la mélodique baroque primitive, avec son premier épisode lent et son prolongement vif, binarité de type antithétique mais qui n'a rien de particulier à la musique instrumentale, comme nous l'avons vu plus haut. A la recherche de sa technique, elle ne se souciait guère de mélodie.

Dans le type d'œuvres que l'on peut dire de composition libre, c'est-à-dire qui n'empruntent pas leur matériel thématique à une pièce vocale, on ne constate pas non plus de tendance mélodique. C'est que ces œuvres trouvent leur origine dans la toccata (2). Par conséquent les thèmes utilisés ne sont autres que des thèmes de fanfare, essentiellement amélodiques. Aussi voyons-nous des œuvres comme les toccatas pour clavier des Gabrieli, des Cl. Merulo, des G. De Macque et même encore d'un Frescobaldi ne présenter autre chose qu'une fanfare dont la thématique, essentiellement harmonique, se déploie sur toute l'étendue du clavier, sans autre but que de faire connaître les multiples possibilités de l'instrument ou de faire briller le jeu de l'exécutant. Et lorsque Frescobaldi introduit, dans ses toccatas, des épisodes de qualité mélodique, ce ne sont là encore que de petits ricercari, aux thèmes brefs, dont l'antithétisme n'est même pas

1) *Monumenta Musicæ Belgicæ*, Anvers, De Ring, t. IV (1938), page 43.

2) Nous comprenons sous ce vocable la toccata médiévale, c'est-à-dire la fanfare, véritable origine de ce genre. Cfr O. GOMBOSI, *Zur Vorgeschichte der Tokkate*, dans *Acta musicologica*, t. VI (1934), fasc. II, pp. 49-53.

développé au delà de lui-même mais est simplement soumis à un travail de nature contrapunctique.

Même dans les premières sonates pour divers instruments, la mélodique est absente. Dans ses sonates et ses canzoni, G. Gabrieli qui, le premier, porte la sonate au niveau d'un genre autonome. ne s'embarrasse nullement de mélodie et s'il use de l'antithétisme entre un épisode lent et un épisode vif, cet antithétisme prend une valeur structurelle dans la composition et n'affirme aucune valeur mélodique. En vérité, ces premières sonates ne sont autres que des fanfares qui viennent s'inscrire dans la structure de la canzon instrumentale. L'exemple le plus typique est formé par la « Sonate pian e forte » de Gabrieli. Comme dans le ricercar d'orgue, le motif de la canzon y reçoit un traitement d'ordre contrapunctique mais nullement un développement propre. Tout au plus voit-on se dessiner, dans la « Sonata a tre violini » de

Exemple 19



1615, un mouvement dans ce sens ; les motifs, repris aux différentes voix en style fugué, reçoivent de ce fait un prolongement d'ordre mélodique ; mais ce n'est là encore, et tout compte fait, qu'un travail de caractère contrapunctique qui n'affecte qu'auditivement la ligne mélodique (ex. 19).

Sans doute, les premières sonates à trois, qui apparaissent vers 1625, vont-elles affirmer de manière encore sporadique une attitude plus mélodique que les sonates de la génération précédente, toutes conçues pour un ensemble plus important. Et cependant, la vie mélodique n'y est pas encore recherchée pour elle-même.

Dans les œuvres de caractère profane, c'est-à-dire dans les sonates ou concerts, ce sont les nécessités de la danse dont elles se réclament, qui vont entraver l'épanouissement linéaire. Le fait apparaît très clairement dans cette sonate

Exemple 20



Exemple 20 (suite)



de Biagio Marini, de 1622, intitulée « Balletto e Corente » (ex. 20). Les motifs qui la constituent ne manquent certes pas de mélodique, mais celle-ci est endiguée par les reprises incessantes que supposent les figures chorégraphiques et aucune place n'est laissée à l'éploiement naturel de la ligne supérieure. Au surplus, ces sonates de chambre primitives avaient coutume d'utiliser le même matériel thématique pour les différents morceaux qui les composaient ; dans l'exemple présent, le « Balletto » et la « Corente » sont bâtis exacte-

ment sur le même motif, celui-ci subissant dans la courante une variante d'ordre purement rythmique.

Au milieu du siècle encore, les œuvres des compositeurs de sonates les plus réputés ne manifestent aucune propension bien nette dans le sens du développement mélodique. Un G.-B. Vitali, en 1669 encore, écrira des sonates dépourvues de toute mélodie dominante et dont la thématique est étroitement assujettie aux lois de la dépendance harmonique ou du développement contrapunctique (ex. 21, « Capricio » à 4).

Exemple 21



Et à la même époque, un Maurizzio Cazzatti publiera des sonates à deux, trois, quatre ou cinq instruments qui ne sont autre chose qu'une succession de fanfares en morceaux alternativement lents et vifs.

Ce n'est que dans certaines de ses sonates pour effectif réduit, comme par exemple « la Gonzaga » écrite pour deux instruments et basse continue publiée à Anvers en 1677, que l'on voit apparaître une ligne plus précise qui vient s'insérer dans des formules thématiques mieux composées (ex. 22).

Ce type de mélodique instrumentale marquera toute la littérature de la sonate de la fin du XVII[e] et du début du XVIII[e] siècle. Les œuvres les plus célèbres de Corelli, de Vivaldi en Italie, d'un Biber, d'un Rosenmüller en Allema-

gne, et un peu plus tard des Albinoni, des Bononcini, des Fr. Couperin, s'inspireront des principes qui la déterminent.

Exemple 22



Précisons maintenant en quoi cette mélodique instrumentale se distingue de la mélodique vocale :

La mélodique vocale jouit d'une plus grande liberté, d'une plus grande autonomie. En fait, elle est rivée à un texte mais ce texte, par son extension ou les nécessités expressives qu'il suppose, permet précisément à la vie mélodique de s'accroître presque sans entraves structurelles.

La mélodique instrumentale, au contraire, est tenue par les formes fixes des genres nouveaux, la sonate ou le concerto, que ce soit dans la musique de chambre, où les nécessités chorégraphiques la limitent, ou dans la musique d'église, où certaines habitudes, que nous relèverons plus loin, la soumettent à des lois déterminées. Mais, au surplus, elle est maintenue par la constante polyphonique à laquelle la musique instrumentale obéit essentiellement : avant de s'épanouir pour lui-même, un thème doit se répercuter aux différentes voix et lorsque le moment est venu de s'éployer, le développement s'empare de toutes les parties ; la ligne mélodique ainsi obtenue passant d'une voix à l'autre, manque d'unité et s'érige dans un constant décalage de plans sonores, chaque instrument le poursuivant dans sa tessiture propre.

La mélodique instrumentale s'impose donc par une discontinuité qui accentue encore les différents caractères que nous avions reconnus à l'art vocal : l'antithétisme, le jeu des cour-

bes et des contre-courbes, les écarts d'intervalles, voire même les bonds et cette mobilité incessante que provoque la juxtaposition de motifs différents.

Mélodique qui fuse, qui veut fuser mais qui est retenue, et sans cesse endiguée par les lois de l'antique polyphonie. Mélodique qui se cherche à vrai dire et dont la volonté d'évasion, sans cesse contrainte, va se découvrir d'autres moyens d'expansion : tels les développements séquentiels qui seront poussés jusqu'au système, les accords brisés, les tierces brisées, les répétitions de notes en « batteries ». Bref, toutes les formules qui ramassent, qui rassemblent un potentiel de forces mélodiques et qui, bientôt, seront cultivées pour elles-mêmes, éployées, et portées au niveau d'un style. Dans sa production instrumentale, Vivaldi les utilisera largement — et l'on peut dire que la littérature violonistique des confins des XVII[e] et XVIII[e] siècles en fera son pain quotidien.

Faut-il ajouter que l'emploi de ces formules, dont les compositeurs exploiteront toutes les possibilités, accorde à la musique de ce temps un caractère éminemment décoratif ? La conquête de l'espace ne s'opère plus seulement par une courbe large, une chute ou une ascension d'octave, mais par plongées et fusées incessantes de ces accords brisés, par la mobilité extrême de ces motifs qui passent d'une voix à l'autre et par conséquent d'un plan aigu à un plan plus grave.

Lorsque ces habitudes nées au sein de la musique instrumentale polyphonique passeront à la sonate en solo ou au concerto pour un seul instrument, apparaîtra une mélodique enfin isolée, jouissant de sa pleine autonomie, différente de la mélodique vocale en ce point, qu'elle en développe les dominantes et les porte à leur limite extrême.

A l'époque où la mélodique vocale et instrumentale ont acquis leur plénitude, c'est-à-dire à la fin du XVII[e] siècle, on assiste à une fusion entre ces deux genres, qui vont s'enrichir de leurs apports réciproques.

Voyons donc ce qu'est la mélodique dans la sonate en

solo. Ecrite pour divers instruments, violon ou cornet (1), pour flûte, pour hautbois, mais le plus souvent pour violon, ce genre de sonate érige une seule voix mélodique que soutient la basse continue.

Nous allons y voir des thèmes constitués d'un « incipit » qui emprunte son allure à la mélodique vocale mais qui, bien vite, s'évade dans le jeu multiple des formules propres au type instrumental (ex. 23 : Ph. Van Wichel, « Sonata a violino e basso », n° 1 du « Fasciculus dulcedinis », Anvers, 1678). L'antithèse entre la pureté mélodique du premier

Exemple 23



motif (α) et la vivacité du second (β), est accentuée encore par le contraste que forment ce calme déroulement et la précipitation des formules violonistiques, entre l'allure vocale de l'un et l'allure instrumentale de l'autre, entre la valeur expressive du premier et la valeur purement décorative du second. Et lorsque, dans l'épilogue, le motif se dépasse en répétitions nuancées d'échos, c'est le contraste encore qui

1) B. MARINI, *Affetti Musicali*, 1687.

vient empêcher l'élargissement naturel de la conclusion, contraste qui trouve son origine dans la sonate en trio et dont le nivellement de la ligne sur un seul instrument, n'a pas totalement effacé la trace.

Ici encore les particularités de la mélodique violonistique sont les accords brisés, les figures en tierces brisées, les séquences d'intervalles, les notes ou motifs répétés séquentiellement.

Les sonates pour violon seul et basse continue de Vivaldi, Corelli et des musiciens de leur génération offrent les mêmes particularités, qu'il serait trop long de développer ici.

A partir de cette époque, la mélodie va envahir tous les genres. Nous la voyons surgir même dans des sonates écrites pour plusieurs instruments et où, de temps à autre, l'un d'entre eux fait figure de soliste pour laisser libre cours à l'éploiement d'une belle effusion d'ordre mélodique. Voyons, par exemple, une sonate de Charles Hacquardt extraite du recueil « Harmonia Parnassia » (Utrecht 1686) et dans laquelle ces épisodes mélodiques apparaissent encadrés de passages écrits dans une polyphonie parfaitement homorythmique (ex. 24). Mélodie libre s'il en est ; car elle n'est plus assujettie aux nécessités structurelles d'un genre instrumental, non plus qu'aux lois d'un syllabisme étroit, mais soudainement, singulièrement libre et faisant appel à de multiples formules jusque là inusitées : les figures « glissées » opérant des parcours très étendus, une variété de rythmes accusant la mobilité d'un contour mélodique où la courbe et la contre-courbe se livrent à une poursuite serrée à l'extrême, des figures liées affectant des rythmes syncopés. Et ces formules, qui se disposent en jets continus dans la seconde partie du solo, affirment un contraste évident avec la première partie, laquelle s'épanouit en valeurs longues, encore prolongées de figures pointées.

D'où peut venir une telle conception et une telle liberté de la mélodique ? C'est dans les genres libres que nous devons

la découvrir et, à cet égard, il convient de porter notre champ d'investigation dans le domaine de la virtuosité vocale, d'une part, dans celui du concerto, d'autre part.

Le « bel canto », à vrai dire, avait fait son apparition dès le début du XVII[e] siècle, où on le voit cultivé d'une manière implicite mais certaine par les meilleurs représentants de l'art nouveau. Citons, par exemple, le chant d'« Orphée »

Exemple 24



Exemple 24 (suite)



dans l'opéra de Monteverdi qui porte ce titre, où il ne s'agit plus de madrigalisme mais d'une volonté évidente de mettre en avant la virtuosité du chanteur par des « traits » difficiles; citons encore, entre autres, l'arioso de Cesti, « Tu m'aspetasti », où le souci d'orner dépasse la volonté d'exprimer (1) ; signalons enfin que G. Caccini, dans la préface de ses « Nuove Musiche » (Florence 1601), préconisait déjà ces manières qu'il appelait « tutti i tesori di quest'arte », tels que les gruppetti, les trilles, les ralentissements et autres moyens générateurs d'effet comme l'augmentation du volume sonore ou sa diminution, l'accélération ou le ralentissement du mouvement.

Mais le « bel canto » va surtout se développer à partir de la fin du XVIIe siècle ; l'aria à « da capo » sera son cadre principal mais il envahira aussi peu à peu le récitatif qui, du principe syllabique du « recitativo secco », passera au principe plus mouvant du « recitativo espressivo ». Les mille et une manières dont il se pare confèrent à la mélodique un

1) ADLER (G.), *Handbuch der Musikgeschichte*, Francfort, 1924, page 379.

caractère d'une plastique extrêmement mouvante; et, de proche en proche, il gagnera tous les centres musicaux d'Europe. Tant et si bien que l'on cherchera à en codifier les lois (1), lois qui régissent dans le détail l'ornementation d'une mélodique régnante, presque indépendante, au point de condenser à elle seule les règles de la composition musicale et de se confondre avec elles.

Ce type de mélodie extrêmement mouvementée, nous pourrions en citer des exemples dans les œuvres des principaux représentants de cette époque et de la première moitié du XVIIIe siècle ; il abonde chez un J.-S. Bach, un Haendel, un Vivaldi, un A. Scarlatti, un Fr. Couperin, un Pergolèse, un Rameau, etc.

Mais c'est sur le terrain du concerto que va se développer cette mélodique extrêmement libre, si libre que sa forme va déborder la structure générale de l'œuvre, et parfois même l'entraîner.

1) G. MUFFAT, *Florilegium primum*, Augsbourg, 1695 et *Florilegium secundum*, Passau, 1698, publ. dans *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, t. I (1894-5). La préface de ces deux ouvrages est caractéristique et mérite quelque examen.

Dans la première, il est fait allusion à cette confusion des genres, que nous relevons d'une manière spéciale au chapitre suivant, mais il s'agit ici de genres que l'on pourrait appeler nationaux : « et lorsque je mêle des airs François, à ceux des Allemans et des Italiens, ce n'est pas esmouvoir une guerre, mais plutôt préluder peut-être à l'harmonie, de tant de nations, à l'aymable Paix ».

Le *Florilegium Primum* et l'ouvrage suivant se composent de Suites écrites à la manière française et particulièrement à la manière de Lully, auprès duquel Muffat dit avoir travaillé pendans six ans. Cette manière nouvelle, il croit utile de la présenter à ses lecteurs allemands moyennant force arguments dont quelques-uns nous semblent être une sorte de « défense du Baroque ».

Dans la Préface du *Florilegium Secundum*, il écrit : « C'est de quoy J'ay voulu Vous avertir par avance, mon cher Lecteur, afinque si quelques unes de mes pièces contenues en Cet Œuvre sembloient offrir à vos oreilles délicates, quelque chose de tant soit peu trop ordinaire, ou trop bizarre, Vous ne l'attribûiiez ny à stérilité, ny à rudesses de style ; mais seulement à la nécessité des représentations naturelles qu'il a fallu faire en la danse. Ce que Vous pourrez facilement conjecturer des titres de ces pièces, et de quelques Figures du Frontispice gravé en taille douce, qu'on a mis à dessein au devant de la Basse continue et du Dessus.

Rappelons la genèse et le sens du concerto solo. Il est issu d'une volonté toujours plus accusée de contraste, d'une recherche toujours plus profonde de l'effet. Ce n'était pas assez que d'opposer deux masses sonores de volume différent ; il fallait que l'antithèse fût plus flagrante, plus totale ; il fallait que les éléments opposés fussent plus éloignés encore, il fallait que l'effet devînt plus saisissant, que l'espace s'amplifiât davantage. Et l'on provoqua une tension aussi complète que possible, on opposa au groupe compact des « tutti » la ligne isolée d'un « solo », on opposa à une masse sonore, groupée en ensembles homorythmiques ou en puissants unissons, une vie mélodique prodigieusement éployée, s'évadant en multiples figures, libre de toute formule, de toute thématique, proliférant dans les registres les plus élevés de l'échelle sonore.

Tel est le concerto pour violon et orchestre à cordes, création de maîtres italiens de l'extrême fin du XVIIe siècle

Suite de la note p. 123.

» Ce n'est pas que je voulusse être mis au nombre de ceux, qui donnent facilement en chaques caprices qui s'offrent à leur pensée, Et qui souvent tiennent les plus grandes extravagances, pour des chefs-d'œuvre de l'Art...

» Il est néanmoins des tems, auxquels selon l'exigence du sujet, on peut se permettre quelque chose en faveur d'une Imitation, que semble devoir quelques fois exprimer les mimes, les paroles, et les gestes de ceux qu'on représente, etc. »

Vient ensuite l'explication de tous les « agrémens » tels que M. de Lully les enseignait, explication du plus haut intérêt pour l'interprétation de la musique du XVIIe siècle et particulièrement de la musique française. Et Muffat termine son exposé :

« J'ose dire que tout le secret des ornemens du jeu à la françoise est contenu comme en un abrégé en ces dix règles, des quelles (outre ce que j'ay dit dans les articles precedens) dépend une douceur, vigueur et beauté particulière de cette méthode qui la fait distinguer des autres.

» Cependant, on manque facilement, et en quatre sortes à cette principale partie de la Mélodie, que certains vains mépriseurs croyent être de peu d'importance ; à scavoir par omission, par impropriété, par excès et par inhabilité. Par omission la mélodie et l'harmonie en deviennent nües et sans ornement. Par impropriété, le jeu se rend rude et barbare ; par excès, confus et ridicule ; et par inhabilité, lourd et contraint. »

comme Albinoni et Torelli, et que Vivaldi va porter à un haut degré d'épanouissement.

Par quels caractères le solo va-t-il se distinguer de l'ensemble ? Par l'extrême liberté de sa vie mélodique. Aucune entrave ne le retient. On y relève deux types de formules : celles qui stagnent et celles qui fusent. Parmi les premières, on peut remarquer les notes répétées en batteries (ex. 25), les formules tournoyantes où le motif se déroule sur une note centrale dans une succession régulière de figures rapides et les séquences d'intervalles où la ligne tente de fuir, mais est toujours ramenée à son point de départ immobile (ex. 26).

Exemple 25



Exemple 26



Parmi les secondes, on voit les séquences progressives de caractère ascensionnel (ex. 27), les brisures d'accords en jeux serrés de courbes et de contre-courbes (ex. 28), les formules

Exemple 27



Exemple 28



qui fusent vers les hauteurs et s'y maintiennent, les mélodies brisées de grands écarts, les chutes ou les montées vertigineuses de la ligne mélodique.

Et cette agitation extrême s'oppose avec force, voire même avec véhémence à ces solides unissons ou ces massives progressions en accords homorythmiques qu'affecte la marche de l'orchestre.

Un tel mouvement conduit au vertige. J.-S. Bach y accède dans ses concertos pour violon seul où la ligne se déploie avec une telle hardiesse, multipliant les courbes et les contre-courbes, les mouvements ascensionnels qui emportent un jeu de masses décoratives (ex. 29 : concerto en mi majeur)

Exemple 29



qu'elle entraîne avec soi la forme même. On pourrait faire une remarque analogue pour les concertos brandebourgeois : ici c'est la formule du concerto grosso mais chacun des instruments du « piccolo » y est traité en soliste et pourvu de cette animation singulière qui est l'apanage des concertos en solo : voyons comme, dans le concerto grosso n° 5 en ré majeur, le clavecin s'épanouit pour soi seul en une extraordinaire floraison de formules, comme il module au loin en dépit de toute convenance, si loin que l'orchestre ne peut le suivre et, pris de

Exemple 30



stupeur, se tait. Voyons encore, dans le concerto n° 4 en sol majeur, comme le violon s'engage seul, lui aussi, dans un jeu incessant de courbes et de contre-courbes, dans des séquences modulantes, des séquences d'intervalles, multipliant les petites valeurs, écartant à l'extrême sa ligne bondissante, fusant vers les hauteurs d'où il semble qu'il ne puisse plus redescendre (ex. 30).

Arrivée à ce point extrême de son développement, la mélodie n'a plus qu'une chose à faire : se dissoudre dans le détail, se dissocier d'elle même, se fractionner en petits motifs dont la joliesse se pare de trouvailles exquises. A ce moment, c'est dans la musique de clavecin que la mélodique de l'époque baroque va trouver son expression idéale. L'œuvre de Rameau en France, de D. Scarlatti en Italie, et surtout celle de C.-Ph.-E. Bach en Allemagne, en exploitera les multiples possibilités.

Chez Rameau, c'est un usage abondant, encore que rationnel, de l'ornement qui masque la ligne mélodique et semble la fragmenter (ex. 31 : la « Timide ») ; c'est parfois aussi

Exemple 31



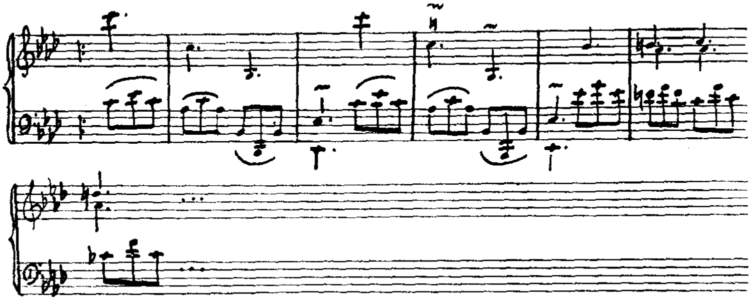
l'ornement, à ce point intégré à la structure mélodique qu'il fait corps avec elle, s'y confond, devient lui-même mélodie (ex. 32 : le « Tambourin »). Chez D. Scarlatti, c'est l'extrême bondissement des fragments mélodiques qui propagent la vie

Exemple 32



à tous les registres du clavier dans une connaissance si sûre de ses moyens que le langage s'incorpore à la technique (ex. 33 : « Capriccio »); c'est le jaillissement des petites for-

Exemple 33

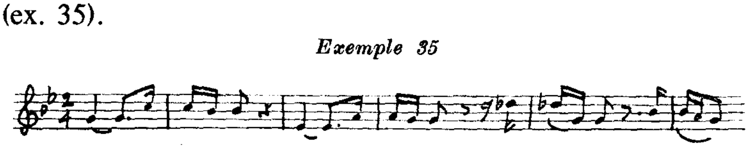


Exemple 34



mes répétées, multipliées avec instance (ex. 34), ou bien prolongées de séquences, déformées d'ornements, où la ligne se noie pour apparaître en fulgurants éclairs. Chez C.-Ph.-E. Bach, c'est le fractionnement extrême, parfois excessif, cette manière « hachée » qui lui est reconnue (1) et qui pare et dépare le contour mélodique, le dissèque, le décompose, l'enrobe de brèves hardiesses harmoniques, l'anéantit enfin (ex. 35).

Exemple 35



La mélodie n'est plus qu'envols, joliesses, décor léger. Un

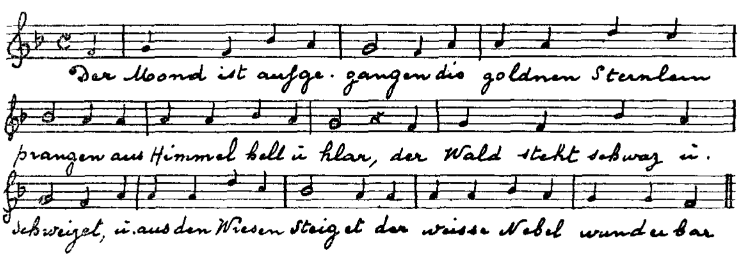
1) Cfr BITTER, *C. Ph. E. Bach, W. Fr. Bach und deren Brüder*, Berlin, 1868, p. 252.

souffle peut l'emporter et laisser apparaître la pureté des grandes structures. Cet esprit nouveau sévit principalement à Mannheim, à Vienne, à Berlin où, vers le milieu du XVIIIe siècle, les compositeurs utilisent volontiers des thèmes de caractère populaire, plus simples dans leur facture, plus « naturels » dans leur accent. C.-Ph.-E. Bach en balaie parfois d'une brusque rafale ses mièvreries habituelles et nous étonne par l'allure massive, carrée et solide de certains thèmes de ses rondos (ex. 36). C'est le même type mélodique qui apparaît dans les « Lieder im Volkston » de J.-A.-P. Schulz (ex. 37 : « Der Mond »). Dans sa démarche « natu-

Exemple 36



Exemple 37



relle », il appartient au lied de caractère popularisant, mais il s'implante rapidement dans les autres genres : on la découvre dans les premières sonates de Mozart et de Haydn, dans les symphonies pré-classiques de l'école de Mannheim, de Vienne, de Paris, dans les productions de plus en plus en vue du théâtre lyrique, en passant du genre aima-

ble cultivé par un Grétry à l'opéra de Gluck. Sa structure est simple et se manifeste par une coupe symétrique dite en forme de lied (1). Mais cette simplicité ne fait pas fi toutefois des acquisitions antérieures et l'on voit les formules ornementales s'y résoudre, s'intégrer à la ligne mélodique sous le sceau de la grâce (ex. 38).

Exemple 38



Finis les conquêtes de l'espace sonore, les chutes dans l'abîme, les antithèses, le jeu extrême des formes décoratives : l'unité, l'équilibre, la simplicité sont désormais les vertus dominantes de la mélodique. Une aube se lève et le classicisme viennois semble bien avoir oublié tous les éléments qui avaient fait la fortune du Baroque musical auquel, pourtant, il puise ses plus fortes racines et ses vertus les plus sûres.

II. L'HARMONIE.

Voyons maintenant si la musique de l'époque baroque affirme ses caractères particuliers dans le domaine de l'harmonie. Peut-on, à la vérité, déceler dans l'évolution de l'harmonie, depuis l'irruption du « stile nuovo » jusqu'à l'avènement du classicisme viennois, des éléments qui permettent

1) Cfr W. FISCHER, *Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener klassisschen Stils*, S.I.M.G., 1915, 3, p. 24 ss.

d'affirmer que le Baroque, là aussi, vient s'inscrire et se reconnaître ?

Le classicisme de la Renaissance s'était manifesté, dans ce domaine, par des successions d'accords parfaits dont le calme déroulement conférait à l'œuvre d'un Josquin, par exemple, ces expressions de grandeur, de sérénité, de noble tristesse, d'intime et fervente contemplation ou de pure allégresse. Succession d'accords parfaits dans le cadre le plus fréquent des modes ecclésiastiques que, seule, la présence de la sensible semblait incliner vers les tonalités modernes du mineur et du majeur, en même temps qu'elle servait de pivot aux modulations les plus élémentaires. Etat de stabilité, de rare équilibre.

Or, voici que déjà, dans la seconde moitié du XVIe siècle, le madrigalisme vient briser cette unité, tout comme il décompose la masse chorale en permettant à la mélodie de s'en évader. Nous avons fait remarquer plus haut (voir p. 45) que le chromatisme avait rompu cet équilibre harmonique ; il l'avait rompu au nom de nécessités expressives, sans doute, parce qu'il fallait attirer l'attention de l'auditeur mais aussi — mais surtout — parce que musiciens et théoriciens (1) découvraient de nouvelles profondeurs, de nouvelles possibilités harmoniques.

La dissonance surgit, élément de désagrégation de l'accord. Elle apparaît déjà dans des progressions d'accords parfaits, entraînée par le jeu des chromatismes mélodiques comme le montre clairement le passage extrait des « Prophe-

1) Le moment serait venu d'introduire dans notre exposé et de signaler les théories nouvelles qui se faisaient jour à cette époque dans le domaine de la science musicale. Or, délibérément, nous laisserons cette question de côté. Non que nous considérions l'œuvre de ZARLINO, *Istituzione harmoniche*, Venise, 1558, et celle de GLAREANUS, *Dodekachordon*, 1547, comme étrangères à notre sujet mais parce que l'un comme l'autre n'a fait que codifier des lois que déjà les musiciens appliquaient. Leur mérite n'a pas été tellement de découvrir et d'inventer des systèmes nouveaux mais de les avoir décelés dans la pratique musicale de leur temps et d'en avoir consigné clairement les principes. En vérité, ils ont fait le point.

tiæ sybillarum » de R. de Lassus que nous avons transcrit plus haut (voir ex. 5 les passages marqués d'une croix) ; à partir de la quatrième mesure, la modulation se propage prenant comme pivot la sensible de la tonalité nouvelle.

La modulation tend de plus en plus à la brusquerie : la « Sibylla Delphica » étonne et stupéfie en passant sans transition d'ut à mi majeur et, au sein de son motet « Christe Dei », R. de Lassus va jusqu'à bouleverser le solide édifice harmonique (ex. 39) ; c'est la progression par demi-tons, le jeu mouvant des modulations — jeux d'ombres et de lumières — qui, dans ces calmes accords, apportent un élément de dissolution d'autant plus saisissant que l'écriture s'impose par son homorythmie quasi absolue et son absence de toute ligne mélodique (celle qui émerge est fonction de l'harmonie). La louange au Christ s'y fait drame.

Exemple 39



Ces brusques éclairages se mueront en système dans le chromatisme d'un C. de Rore ou d'un Gesualdo da Venosa, viseront à la dissonance en soi, et tenteront de détruire l'ac-

cord parfait. Chez G. da Venosa, c'est la dissolution de la grande stabilité renaissante. Dans son madrigal « Moro Lassa » (1), où apparaissent les crissements de seconde, les accords de septième, les fausses relations, il semble que l'édifice harmonique croule comme un château de cartes pour laisser apparaître les éléments d'un langage nouveau, stupéfiant en vérité.

Utilisée dans le madrigal — ou dans une œuvre vocale — la dissonance répond à des fins expressives, s'abrite en quelque sorte derrière un texte qui la justifie. Quels que soient les excès d'un Gesualdo da Venosa, ses écarts se peuvent expliquer, ses dissonances sont chargées d'une signification qui nous est rendue intelligible ; elles sont, en quelque manière, appelées, réclamées par un texte littéraire. Mais voici qu'à la même époque, la dissonance va être cultivée pour elle-même dans cette musique d'orgue naissante et surtout dans les genres indépendants de toute attache vocale. G. De Macque, maître de chapelle et organiste à la Cour du Vice-Roi de Naples l'utilise pour soi seule, comme une fin et comme un jeu. On la voit ainsi apparaître non plus comme porteuse de volonté expressive, non plus comme « passage » d'une tonalité à une autre, mais comme structure dans des pièces appelées « Stravaganze », « Durezze e ligature », « Consonanze stravaganti » (2). La voici qui prolifère sans but, se joue d'elle-même, renonce à avoir un sens dans un ensemble cohérent. Elle poursuit son chemin, de méandre en méandre, capricieuse et informe, libre de toute contrainte. C'est l'allégresse de la découverte — celle aussi de l'école buissonnière, loin des terres fermes — qui s'évade en pure fantaisie ; c'est aussi une manifestation de ce goût du bizarre, du merveilleux, du stupéfiant que les théoriciens du Baroque

1) *Gesualdo Madrigale*, publ. par WEISMANN, Leipzig, Peters, s.d. [4363], p. 30 ss.

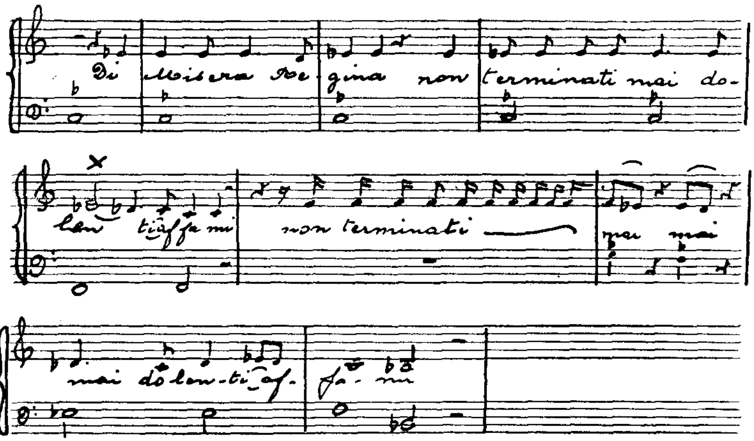
2) Voir *Monumenta Musicæ Belgicæ*, Anvers, De Ring, t. IV (1938), p. 38.

reconnaissent à certaines réalisations plastiques ou littéraires du début du XVII[e] siècle.

A la même époque Monteverdi et les ressortissants de la « Camerata » bouleversaient eux aussi, mais systématiquement, l'harmonie traditionnelle. Non qu'ils recherchassent particulièrement la nouveauté, la bizarrerie ou l'originalité, mais parce que ce renouvellement s'offrait à eux, issu naturellement des principes qu'ils mettaient en vigueur et de leur esthétique singulière.

On a tant dit que Monteverdi avait, le premier, utilisé l'accord de septième sans préparation à des fins expressives. Sans doute, mais à en bien examiner l'emploi, il semble plutôt que cet accord ait constitué pour Monteverdi un moyen rapide de moduler brusquement vers la sous-dominante, ce pôle d'attraction d'une tonalité encore indécise (« Il ritorno d'Ulisse », acte I, récitatif de Pénélope, ex. 40), tout en per-

Exemple 40



mettant au récitatif de poursuivre sa progression serrée ou sa stagnation mélodique. En vérité, la monodie accompagnée, avec son récit au débit précipité, sa concentration mélodique, allait exiger de la basse, fondement de l'harmonie,

des détours inattendus, des modulations brusques, des raccourcis inusités. Et voici qu'apparaît, dès l'éclosion du « stile nuovo », le jeu des intentions contradictoires : la voix supérieure massée, stagnante, presque immobile sur un pivot tonal, tandis que la basse se meut en girations harmoniques rapides.

Cet emploi fréquent des accords de septième diminuée et de neuvième, sans préparation, constitue la découverte soudaine d'une profondeur d'accent, d'un intervalle qui agrandit et aggrave l'espace sonore et confère à l'accord un volume d'autant plus sensible qu'il n'est pas obtenu par le jeu des masses chorales, mais s'établit dans le vide, dans une écriture limitée à une voix supérieure et à une basse ; espace stupéfiant, en vérité, qui devait déconcerter ou émerveiller les oreilles accoutumées aux plénitudes tranquilles de l'âge précédent (1). Invention baroque s'il en est, tout entière dominée par un essor, par une volonté de mouvement, de giration sur soi-même, et qui pouvait idéalement traduire ces passions de l'âme, ces sentiments individuels, qu'ils fussent des hommes ou des dieux, et qui avaient détrôné les expressions collectives et universelles.

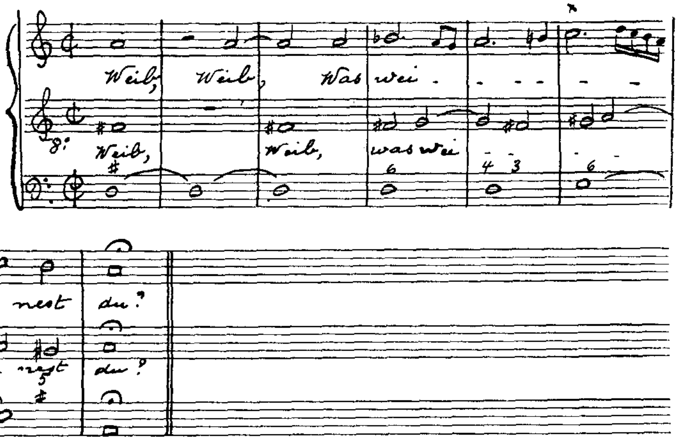
Tout le XVIIe siècle vivra de ces découvertes en les prolongeant. Un Schütz dans ses « Historiæ Sacræ », un Praetorius dans ses « Lamentations de Jérémie » useront largement de ces modulations brusques, de ces dissonances inattendues (ex. 41), souvent non préparées qui créent l'étonnement et accentuent le caractère pathétique de l'action chantée ou représentée.

L'utilisation de ces intervalles nouveaux comme moyen de modulation, la mobilité de plus en plus poussée de celle-ci vont entraîner, non tant à la découverte de tonalités nouvelles qu'à la nécessité d'utiliser tous les tons du système

1) A ce point de vue, voir les théories opposées et véhémentes du contemporain de Monteverdi, ARTUSI, dans son *Discorso secundo musicale*, publié en 1608 ; Artusi s'insurge contre les innovations du maître et se fait le champion du contrepoint traditionnel.

majeur-mineur. C'est ce que dénotent les productions de caractère collectif comme les recueils, les florilèges, les ensembles de sonates, concertos, suites et ballets où le com-

Exemple 41



positeur prend soin de varier la tonalité de chacune des parties (1). Bien plus encore, au sein d'une même œuvre, apparaîtront non seulement des modulations, mais la volonté de varier l'atmosphère tonale de chacun des fragments qui la composent. Dans sa cantate « Abandonato e solo », qui peut dater des environs de 1680, A. Scarlatti change la tonalité de chaque air et des récitatifs avec une aisance qui n'a d'égale que la virtuosité avec laquelle il module à l'intérieur de chacun des morceaux (2).

1) Voir par ex. le soin tout particulier à cet égard de G. Muffat dans son *Florilegium secundum* où apparaissent successivement les tonalités de la mineur, sol majeur, ré majeur, sol mineur, la majeur, mi majeur, mi mineur, sans qu'il soit pour cela question d'un emploi systématique de toutes les tonalités.

2) Le premier récit en fa mineur est suivi d'un air strophique du même ton mais le récitatif suivant est formulé en la *b* majeur et, après une série d'écarts, revient à fa mineur ; l'air qui lui succède est en ut mineur ; un nouveau récit accomplit le parcours tonal de ré majeur à si *b* majeur en passant par sol mineur, et se résout en un récit expressif où la modulation affecte une mobilité

Ainsi la modulation a pris un caractère de plus en plus mouvementé. Au récitatif de stagnation tonale du début du XVIIe siècle a succédé une formule infiniment plus animée, plus agitée aussi. Non seulement on y verra apparaître, comme nous l'avons vu plus haut, ces grands écarts mélodiques de la ligne supérieure, mais la mobilité du langage est affirmée encore, dans le domaine de l'harmonie, par la multiplicité et l'extrême vivacité des modulations.

La musique, art du mouvement, est ici idéalement mouvante : elle s'éploie en larges courbes qui, ramenées sur elles-mêmes, de nouveau s'élancent ; elle se meut en harmonies sans cesse en giration ; les accords parfaits eux-mêmes modulent avec une telle rapidité que leurs progressions résonnent étrangement (ex. 42) (1). L'harmonie, fondement des lois musicales, base de l'édifice sonore, perd le sens de la stabilité, veut ignorer les lois de son équilibre, oublie son poids. Elle n'est plus forme qui pèse, elle se fait en vol. Qu'un rythme audacieux l'emporte et nous aurons là un art de séisme, le mouvement absolu, la forme tournoyante ; essor susceptible de ne jamais prendre fin, giration ascensionnelle, mouvement mystique enfin.

Mais la « quête » n'est pas achevée ; toutes les possibilités n'ont pas été exploitées. L'harmonie de l'époque baroque devait « inventer » et inventorier toutes les tonalités du système majeur-mineur, et elle le devait faire avec méthode. C'est ici qu'entre en lice l'œuvre des organistes ; organistes

extrême, passant brusquement de la mineur à ut majeur, à si *b* mineur, de nouveau ut mineur, puis à sol majeur pour revenir à fa mineur enfin ; c'est dans le ton de la *b* majeur que s'inscrit l'air final et un dernier récit passe d'ut majeur à fa mineur, tonalité d'élection de l'œuvre.

1) Le caractère étonnant de l'harmonie d'A. Scarlatti avait été remarqué par ses contemporains et HEINICHEN dans son traité : *Der General-Bass in der Composition.* (Dresde, 1728, 2e éd., p. 797 et ss.), prenant exemple d'une cantate de Scarlatti, à titre démonstratif, prend soin de préciser qu'il considère ces harmonies comme « extravagantes » et « irrégulières », voire même « anti-naturelles ». Et, tout en reconnaissant le but d'ordre expressif poursuivi par le compositeur, il avoue préférer un art moins tourmenté.

Exemple 42


Il suo pen - sier l'uc - ci da ò L'om -
- - bra — O l'no - me —
l suo pen - sier l'uc - ci - da ò
L'om - - bre O l'no - me

du Nord principalement, fidèles au vieux principe polyphonique qui semble, expulsé d'Italie, être venu se réfugier dans les cités hanséatiques où longuement, mystérieusement, il se reforge un style nouveau. Depuis l'obscur « ricercar » d'un P. Cornet, d'un P. Philipps ou d'un Sweelinck, jusqu'au « Clavier bien tempéré », l'on assiste à l'éclosion d'une série d'œuvres, de caractère didactique ou simple jeu, où la polyphonie démembrée, torturée, se reforme lentement, se découvre de nouvelles raisons d'être dans l'approfondissement du terrain harmonique.

Au début du XVIIe siècle, ces maîtres emploient les tons les plus simples, c'est-à-dire ceux qui sont encore à la frontière des modes ecclésiastiques ; mais bientôt, les nécessités de la modulation vont entraîner l'usage des tons les plus éloignés. La marche rigoureuse de plusieurs voix, la volonté de chacune d'elles d'évoluer librement, le jeu des passages modulants, la rapidité des retours à la tonique avant la strette, tous ces éléments constitutifs de la fugue, en voie de formation ou accomplie, amènent sur le terrain des investigations, des tonalités inusitées dans d'autres genres.

A partir du dernier quart du XVIIe siècle, on assiste à des essais d'exploitation systématique des douze tons de la gamme sur la base de leur égalité absolue. Les recherches qui aboutissent à la conception du tempérament égal doivent être prises ici en considération : le fait d'accorder les instruments à clavier sur ce principe autorisait l'utilisation de tonalités qui eussent été inemployables sans cette découverte. La gamme, divisée en douze demi-tons, donnait à chacun d'eux une égalité absolue dans la pratique et permettait aux compositeurs de les cultiver. La conquête du tempérament égal représente une longue série d'efforts qui s'échelonnent sur deux siècles (1). Organistes, théoriciens et mathématiciens s'attachent à ce problème, lequel consistait à obtenir sur les

1) Cfr DUPONT (W.), *Geschichte der Musikalischen Temperatur*, Cassel, Bärenreiter, 1935 (Diss.). Cfr aussi BRANDT-BUYS (H.), *Het wohltemperierte Clavier van Johan-Sebastian Bach*, Arnhem, 1944, pp. 29-31.

instruments à clavier les douze demi-tons de la gamme. Or, Arnold Schlik avait imaginé, dès 1511, un système d'accord de ces instruments en modifiant successivement les quintes, augmentant les unes, diminuant les autres mais laissant les octaves et les tierces dans leur intégrité. Le Florentin Pietro Aron, en 1523, établira son système d'accord sur la diminution d'un quart de comma à la quinte. Mais le cycle des douze quintes ne pouvait se fermer et la quinte sol dièse-ré dièse était impossible. De plus, quelques tierces étaient trop hautes. Ce n'est qu'à la fin du XVII[e] siècle que l'on en arrivera à une solution très proche du tempérament égal. Andreas Werckmeister, dans son ouvrage « Musicalische Temperatur » (Quedlindurg, 1691), conçoit un système où non seulement les quintes sont modifiées mais aussi les tierces et les sixtes ; parmi ses nombreux essais, on retiendra celui où les quintes sont diminuées d'un quart de comma, tandis que les tierces majeures se voient augmentées et les tierces mineures diminuées, l'octave demeurant exacte.

C'est sur la base du système de Werckmeister que J.-C.-F. Fischer écrivit, en 1702, son « Ariadne Musica », que, en 1711, J.-D. Heinichen, dans le quatrième chapitre de sa « Generalbassschule », parle d'un « Musicalischer Circul » accomplissant, tout comme le faisait Fischer, le cycle des vingt tonalités devenues possibles sur le clavier, c'est-à-dire que quatre tonalités seulement ne pouvaient être atteintes : si majeur, la dièse majeur, fa dièse majeur et ut dièse majeur.

Mais bientôt le théoricien J.-G. Neidhardt allait trouver le principe du tempérament égal par la subdivision du comma en douze parties égales. Chaque quinte y sera accordée en subissant une diminution d'un douzième de comma tandis que les tierces majeures seront augmentées et les tierces mineures diminuées d'un comma. L'égalité absolue entre les douze demi-tons de la gamme est ainsi obtenue.

En 1722, Fr. Suppig, organiste à Dresde, écrivait un « Labyrinthus Musicus », contenant des fantaisies dans tous les

tons, douze « duros » et douze « molles ». La même année, J.-S. Bach consacrait la découverte de Neidhardt et l'exploitait d'une manière systématique dans son œuvre immortelle : « Das Wohltemperiertes Clavier oder Præludia und Fugen durch alle Töne und Semitonia, so wohl tertiam majorem oder ut Re Mi anlangend als auch tertiam minorem od. Re Mi Fa betreffend... » Désormais le cycle se ferme, toutes les tonalités peuvent être utilisées, toutes les transpositions sont devenues possibles.

Dans ce recueil, chacun des douze demi-tons est traité en soi et fait l'objet d'une composition au cours de laquelle toutes les ressources harmoniques sont découvertes, exploitées. Alors que ses prédécesseurs se contentaient des modulations élémentaires comme le mouvement tonique-dominante, tonique-ton relatif mineur, J.-S. Bach utilise ces modulations fondamentales comme cadre, ou mieux comme prétexte à des mouvements plus profonds. Ce n'est plus par le truchement de quintes successives, qu'il passe d'un ton à un autre, mais il se meut directement par voie de degrés conjoints. Dans le VIe prélude en ré mineur, par exemple, il passe rapidement de fa majeur à sol mineur, puis à la mineur, haussant, dans le déroulement des accords brisés, sa tonique d'un demi-ton, la mue en sensible de la tonalité voisine, pivotant, en quelque sorte sur cette sensible (voir mesures 6-9). De même, à la fin de ce prélude, sur un accord de septième de sensible du ton de la dominante, il élabore une cadence formée de la succession d'accords décomposés de quinte diminuée qui parcourent chromatiquement tous les degrés, ramenant à la tonique dans une exploitation tonale de toutes les ressources de ce mouvement dominante-tonique, faisant danser les accords en une course folle avant le repos sur la tonique et la cadence finale.

Nous pourrions certes multiplier les exemples de cette prodigieuse invention, montrer les emplois les plus inattendus d'accords de septième diminuée, de neuvième, les crissements

de seconde, de seconde augmentée, de tritons, les fausses relations,dissonances qui ne sont pas toujours préparées par les lois sacro-saintes de la scolastique contrapunctique mais qui s'imposent, à les bien examiner, par une logique supérieure aux lois : en vérité, par une sorte de dialectique intérieure qui les transcende. Les consonances les plus rares, les dissonances les plus exquises prolifèrent ainsi avec une telle science, un tel « naturel », que ces préludes aux formes libres et ces fugues au strict agencement nous apparaissent comme le résultat d'une conjonction miraculeuse : celle de la plus haute mathématique et de la plus haute poésie.

Encore faut-il remarquer l'approfondissement de ces découvertes dans le second recueil des Préludes et Fugues, qui date, on le sait, d'une bonne vingtaine d'années plus tard, soit en 1744. On y peut voir ce que le vieux maître sait tirer de la simple tonalité d'ut majeur, dans son premier prélude où la modulation est si serrée, qu'elle opère d'une mesure à l'autre, et donne le sentiment d'une constante labilité, sans césures et sans repos, toujours en quête d'une stabilité tonale qu'elle n'atteindra qu'avec l'accord final. Et voici que, dans certains préludes et fugues (voir tout particulièrement les n°s XII en fa mineur et XX en la mineur), le langage harmonique exploite, dans un chromatisme étroit, toutes ses possibilités ; chaque note y est porteuse de modulation et engage toujours plus loin une pensée musicale qui semble se perdre dans un dédale infini. Et c'est miracle si la tonique revient en conclusion.

Que restait-il à découvrir ? Le « Clavier bien tempéré », du seul point de vue harmonique, avait dépassé son temps. Il fut et reste le modèle de tout ce que le monde de la tonalité moderne, avec sa dualité majeur-mineur, pouvait inventer. Non seulement le vieux Cantor avait ouvert tous les chemins, mais encore il les avait parcourus. Il restait à codifier les lois de ce langage — et c'est ce que fera Jean-Philippe Rameau.

En 1722, l'année même de la composition du premier volume du « Clavier bien tempéré », Rameau publie, chez Ballard à Paris, un ouvrage intitulé « Traité de l'Harmonie réduite à ses principes naturels ». En 1750, il reviendra sur ses conceptions premières dans sa « Démonstration du principe de l'Harmonie servant de base à tout l'art musical, théorique et pratique ».

Le grand principe de Rameau est celui de toute l'esthétique française du XVIIIe siècle, tel que l'énonce Batteux dans son livre « Les Beaux-Arts réduits à un même principe » (Paris, 1743) : la musique, comme la peinture ou la poésie, est un art d'imitation de la nature. « Il n'y a pas un son de l'Art qui n'ait son modèle dans la Nature », écrit-il. Or, la nature à laquelle la musique a puisé son essence ce n'est pas la nature extérieure, le monde visible, mais on la trouve dans les lois mêmes, les lois physiques qui régissent le monde. « La musique est une science qui doit avoir des règles certaines ; ces règles doivent être tirées d'un principe évident et ce principe ne peut guère nous être connu sans le secours des Mathématiques. » Se rattachant aux découvertes de Zarlino, fondant son argumentation sur la pratique musicale et sur l'expérience physique, Rameau codifie en un système cohérent toutes les lois de l'harmonie moderne, dans sa dualité tonale majeur-mineur et explique « rationnellement » ce que la pratique musicale avait découvert empiriquement dans le domaine de l'harmonie depuis Monteverdi jusqu'à J.-S. Bach. En fait, c'était établir des lois sur la base de l'expérience, c'était capter ces flots mouvants d'harmonies en marche et les cristalliser dans un système ; bref, les réduire à une explication, faire le point des découvertes accumulées.

Que restait-il à dire aux musiciens de la génération suivante, c'est-à-dire à celle des fils de J.-S. Bach ? Leur œuvre va nous l'apprendre.

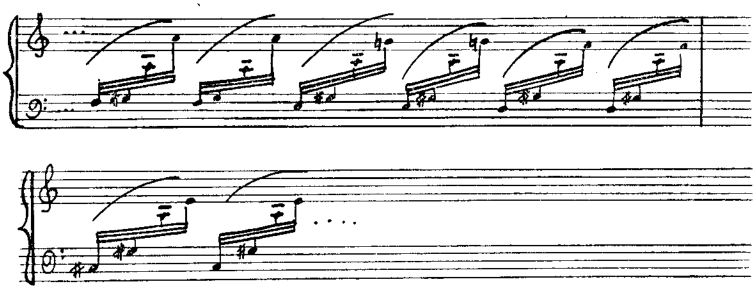
Certes, le vieux maître leur avait montré le chemin dans certaines œuvres de son deuxième recueil du « Clavier bien

tempéré » mais aussi dans certains passages de l'« Offrande musicale » (voir surtout l'adante du trio et le ricercar à six qui termine l'œuvre). Ses successeurs n'auront qu'à poursuivre l'expérience.

C'est un âge de raffinement qui s'ouvre : comme dans l'ordre mélodique, ces musiciens, procédant à des recherches de détail, veulent la joliesse, l'originalité, la fraîcheur. On rejette l'ombre profonde des harmoniques du siècle précédent (1), les jeux « pathétiques » du clair-obscur pour faire appel à la clarté.

Harmonies crissantes de seconde augmentée, exploitées pour leur effet léger (ex. 43), fausses relations cultivées pour

Exemple 43



elles-mêmes (ex. 44), utilisées sans aucune préparation qui en assure la logique, mais jetées là en vue de leur effet

Exemple 44



1) Plus de « musique vieille et patétique » écrira H.-J. De Croes, le maître de musique de Charles de Lorraine à Bruxelles. Cfr S. CLERCX, *H.-J. De Croes, compositeur et maître de musique du Prince Charles de Lorraine*, Bruxelles, Palais des Académies, 1940, t. II, p. XV.

(ex. 45), accords de septième diminuée qui se résolvent en sixtes mélodiques (ex. 46), modulations brusques

Exemple 45



Exemple 46

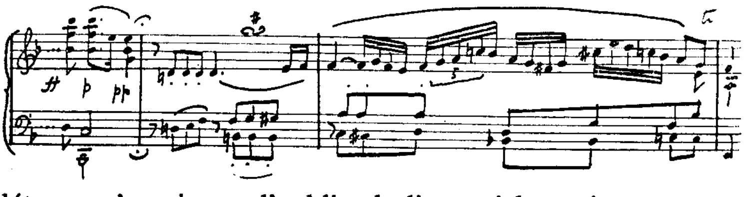


usant volontiers du principe de l'enharmonie (ex. 47), retards, accords suspensifs sur la septième de dominante (ex. 48) dont la résolution n'apparaît qu'après un si long

Exemple 47



Exemple 48



détour qu'on risque d'oublier le lien qui les unit, toutes ces manières opposent leur artifice à une clarté qui cependant envahit peu à peu les compositions de cette époque. Car ces dissonances finissent par se résoudre et sont atténuées par les douces résonances de tierces ou de sixtes qui s'emparent

de la thématique et arrondissent les cadences de leur suavité (ex. 49) ou encore apportent la grâce alanguie de leur répétition en écho (ex. 50). D'autres coutumes affectent du

Exemple 49



Exemple 50



reste les cadences : la succession harmonique décomposée I.IV.V.I qui leur assurait une sorte de pathétique plénitude à l'époque précédente, est allégée d'un rebondissement ou de pizziccati ; mais les cadences plus directes apparaissent : c'est la chute exquise de la septième de dominante à la sixte (ex. 51), ou encore la succession directe sur les degrés V.I

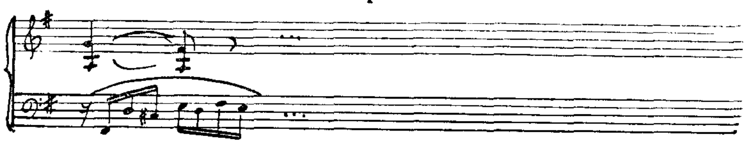
Exemple 51





allégée d'un bond (ex. 52) ou atténuée par un passage glissé sur la septième de dominante (ex. 53).

Exemple 52



Exemple 53



Artifice et simplicité, science raffinée et grâce recherchée, tels sont les pôles de l'esthétique nouvelle. Ici encore, nous nous trouvons au seuil du classicisme viennois. Le feu de la découverte s'apaise : les accords inusités, les progressions inouïes sont désormais devenues familières aux oreilles; plus n'est besoin de les gonfler, d'y mettre l'accent. Ils peuvent s'effacer, s'amenuiser, se réduire au joli, se fondre dans les douceurs de la tierce ou dans la clarté de la sixte napolitaine. Discrètement, tout comme les envols mélodiques, ils se font petits pour laisser place aux structures monumentales qui apparaissent en pleine lumière.

III. LE RYTHME.

Dans le domaine du rythme encore, le Baroque vient rompre un équilibre. La musique de la Renaissance avait, à ce point de vue particulier, vécu de deux principes. D'une part, son écriture était soumise aux lois du style fugué, ce qui impliquait une certaine liberté rythmique, canalisée et limitée il est vrai par la nécessité de répéter à chaque voix le texte et sa traduction musicale. D'autre part apparaissait une écriture strictement homorythmique, laquelle était constituée par une exacte convergence des voix en un rythme égal (1).

La première de ces techniques est inhérente à la polyphonie même, la seconde est, en partie, le fruit du « retour à l'antique ». Elle apparaît d'une manière systématique, dans ces œuvres écrites sur des « vers mesurez » et abonde, de ce fait, dans la production des polyphonistes français du XVIe siècle. Voyez par exemple, et entre autres, la chanson « Ce moys de May » de Jannequin dont le rythme, fondé sur la succession régulière de trochées, s'impose à chacune des voix dans une simultanéité absolue. Voyez encore les « Chansonnettes mesurées » de Jacques Mauduit (1586), les « Psaumes en vers mesurez » de Goudimel ou les Laudes italiennes du XVIe siècle. Le mètre antique s'y applique à la poésie

1) C'est là l'écriture que la terminologie courante appelle, fort improprement *homophonie.* Qu'il nous soit permis ici de nous insurger contre ce terme équivoque. Homophonie veut dire, étymologiquement, *à voix égales* ou *semblables.* Chanter en homophonie, cela veut dire chanter la même mélodie, à l'unisson ou à l'octave. On applique souvent ce terme à la musique grecque antique ; il n'est exact que pour autant qu'il signifie chant d'ensemble, chœur. Il ne peut en aucun cas désigner l'écriture musicale des Grecs, laquelle doit s'appeler *monodie, style monodique* (à une seule voix écrite).
Mais appliquer le terme *homophonie* à cette musique de la Renaissance écrite à plusieurs voix, dans des tessitures différentes, chacune étant pourvue de ses propres détours mélodiques, sous prétexte qu'elles se concentrent en accords verticaux, c'est là erreur et confusion. *Homorythmie* convient ici puisque les voix de ces ensembles obéissent à un rythme semblable.

nouvelle et de là s'adapte à la musique ; d'où cette succession mesurée d'accords qui engagent toutes les voix ; d'où encore cette rigueur qui les associe, les unit indissolublement et confère aux œuvres ainsi conçues un caractère d'étonnante stabilité rythmique.

Cette propension s'érige même en principe absolu au sein de l'Eglise réformée : les « Psaumes de David mis en vers françois » de Clément Marot, les « Deutsche Psalmen », les Psaumes en vers néerlandais ainsi que l'abondance des « Souterliedekens », trouveront dans l'œuvre des musiciens de la Renaissance une juste traduction de leur rigidité rythmique et résonneront dans les temples de Dieu en un déroulement égal et austère, dont la régularité facilitait l'exécution par la masse des fidèles (1). Mais ce principe homorythmique était aussi l'aboutissement suprême de toute l'aventure polyphonique : la superposition simultanée des voix avait atteint, dans cette technique, sa plénitude, son accomplissement après les essais multiples du moyen âge. L'impression de beauté absolue qui s'en dégageait s'accordait admirablement à toute la gamme des sentiments de caractère universel que les musiciens de ce temps avaient à traduire. C'est ce langage qui conférait une réelle grandeur aux messes et aux motets et les rendait dignes de célébrer la gloire de Dieu ; c'est lui encore qui accordait aux chansons et aux lieder polyphoniques cet accent qui, d'un prétexte singulier, créait le climat d'un sentiment collectif. (Voir par ex. « Mignonne allons voir » de Costeley, « Quand mon mari vient de dehors » de R. de Lassus.)

Or, l'irruption du Baroque va se marquer, ici encore, par

1) On sait à quel point cette tradition s'est maintenue dans les communautés évangéliques. Sans doute cette manière convenait-elle idéalement aux foules qui participaient ainsi directement aux offices, mais, immuable dans son principe, elle tombera rapidement dans l'académisme. L'Eglise catholique, par contre, à la recherche de nouveaux moyens de « propagande » s'emparera du principe de la monodie accompagnée et laissera pénétrer dans ses sanctuaires toutes les nouveautés du « stile nuovo ».

une rupture — et c'est le madrigal, une fois de plus, qui en sera le théâtre.

Le madrigalisme ne pouvait accepter cette technique de masses sonores. Le besoin d'expliquer, de préciser des intentions particulières amena les compositeurs à mettre l'accent sur certains mots du texte : or, cet accent n'est pas seulement jeu mélodique, mais il apparaît très souvent dans une soudaine accélération du débit, laquelle, reprise aux différentes voix, entraîne l'ensemble dans un mouvement plus précipité (voir Ph. De Monte, « E morte o vita », Madrigaux spirituels, ex. 54). Une animation nouvelle rompt, tout à coup, le cours normal d'un rythme mesuré. Ici encore, nous retrouvons la recherche d'effets nouveaux, ce besoin d'émouvoir, voire même de stupéfier, qui sont les caractéristiques du style baroque.

Exemple 54



Une évolution dans ce sens va se poursuivre, plus ou moins endiguée par la contrainte polyphonique, mais lorsque la monodie accompagnée aura vaincu ses premières hésitations, et qu'elle apparaîtra en pleine lumière, elle aura laissé tomber, en même temps que le manteau de la polyphonie, la gaine étroite d'une rythmique rigoureuse. Elle sera libre, absolument, de tous ses mouvements, et, par l'effet de la loi naturelle des réactions, on la verra accélérer son débit dans un syllabisme serré et opposer, aux mélismes du madrigalisme polyphonique, la précipitation rythmique de plusieurs syllabes sur une seule note.

G. Caccini, dans sa Préface aux « Nuove Musiche » (Flo-

rence, 1601), dit explicitement que cette monodie nouvelle doit pouvoir, pour les besoins de l'expression du texte, accélérer ou ralentir son rythme en toute liberté sans que la basse lui impose aucune contrainte.

Ici encore, nous voyons se jouer les lois antithétiques. A ce récitatif précipité s'oppose une basse tranquille, souvent régulière, opposition d'autant plus accusée que, sur le terrain harmonique, c'est le contraire qui se produit, la voix supérieure concentrée sur une même tonalité, la basse, modulant par brusques éclairs. Opposition en soi artifice, en effet dramatique.

Voyons-la dans la « Lettera amorosa » de Monteverdi où la passion du texte s'exalte et s'éclaire de ces contrastes (1). Voyons-la aussi dans ce madrigal représentatif « Il lamento della Ninfa » (2) où la plainte de la femme abandonnée se fait plus émouvante par l'isolement de sa voix, par la liberté rythmique de ses paroles qui, tour à tour s'élancent en une course folle et ralentissent jusqu'au soupir, jusqu'au silence même, tandis qu'immuable et obstinée, la basse perpétue son rythme égal, battant de son « tactus » régulier les pulsations d'un cœur humain. La basse, ici, est mesure du temps tandis que le chant conquiert et circonscrit un espace.

Mesure du temps, tel sera désormais le rôle des basses dans la musique de l'époque baroque, qu'il s'agisse des basses obstinées dans les cantates, des formes à variations de la musique instrumentale, ou des basses fondamentales, base harmonique d'ensembles plus complexes.

Tel est leur rôle, par exemple, dans les sonates et concertos du type d'église, au cours du XVII[e] siècle. En valeurs régulières ou pointées, elles impriment leur rythme énergique aux « grave » ou « adagios » qui ouvrent ces œuvres, renouant ainsi avec la tradition homorythmique de la poly-

1) MONTEVERDI, *Tutte le opere* (éd. Malipiero), t. VII, p. 160 et ss.

2) Ibid., t. VII, p. 288 et ss.

phonie renaissante, ou la prolongeant. Dans les « allegros », elles emboîtent la marche allègre du thème fugué et le scandent dans ses évolutions, d'une batterie régulière (ex. 55).

Exemple 55



Mais c'est dans le genre du concerto grosso que l'on verra le rythme exercer une fonction capitale ; rythmes divers, à vrai dire, mais affirmant toujours une extraordinaire vigueur. Dans les morceaux lents abondent les marches régulières, parfois ralenties et alourdies de valeurs pointées (ex. 56) ;

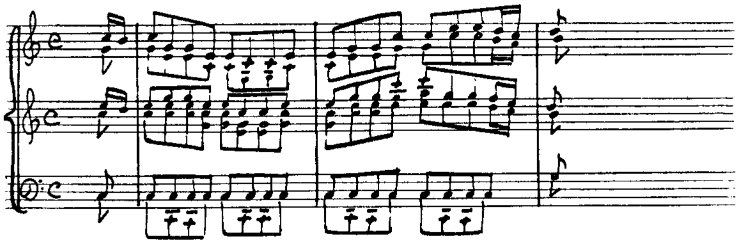
Exemple 56



dans les morceaux vifs, c'est la progression par rythmes rapides et réguliers, la batterie des basses qui s'empare de tout l'édifice (ex. 57), poussé parfois jusqu'au paroxysme dans des batteries de doubles croches, comme l'usage en est fréquent chez Vivaldi, souvent animé de figures rythmiques qui accusent encore leur scansion. Tel est ce rythme à l'allure carrée et énergique, fait de la succession rapide de deux dactyles et de deux spondées (— ∪∪ – ∪∪ — — — —) que l'on retrouve dans toute la littérature du concerto grosso

de type vivaldien et que J.-S. Bach portera au niveau d'un dynamisme suprême dans son Concerto brandebourgeois n° 2 en fa.

Exemple 57



Mais quelles que soient les figures rythmiques utilisées, de la base au sommet de l'édifice sonore, on les voit engager chaque partie écrite, déterminant un mouvement lent ou vif, mais lourd d'énergie. Ainsi, dans toute la gamme des concertos de cette époque, qu'il s'agisse d'œuvres italiennes ou allemandes, qu'il s'agisse de concertos grossos ou de concertos en solo, leur vigueur trouve sa source dans cette rythmique que l'on peut appeler organique, c'est-à-dire qu'elle s'empare de tout l'organisme sonore et le conduit, avec une implacable logique, à l'accomplissement de sa forme.

Tout y est mouvement et, sauf aux cadences finales, une animation permanente est ainsi créée entre les parties, se répercutant de l'une à l'autre, reprenant ici, s'arrêtant là, mouvement perpétuel, giration sans fin qui, dans une œuvre comme le Concerto brandebourgeois n° 4 en sol, confine au vertige. Ici encore, nous retrouvons cette propension à l'absolu, dans l'éblouissement des formes qui s'envolent. La musique, art du temps, le mesure par tous ses pouvoirs en même temps qu'elle prolifère dans l'espace par la virtuosité mélodique.

Dans les morceaux lents des concertos, comme aussi dans les sonates, la rythmique se plie aux lois mêmes qui régissent celles de la monodie accompagnée. La basse se contente le

plus souvent de soutenir les évolutions mélodiques, non en valeurs longues comme dans le récitatif mais dans un débit plus animé, serrant de près le chant qu'il soutient. C'est dire que le rôle rythmique de la basse y est considérablement réduit. Et c'est la ligne mélodique qui, ici, est pourvue d'animation rythmique, qui régit le mouvement. Mais plus encore que la mélodie, le dominant de sa forme, c'est le thème qui intervient, dont la structure est rythme.

Dans les œuvres du type le plus primitif comme nous l'avons vu plus haut, le thème offre une dualité rythmique bien caractérisée : un épisode aux valeurs longues est suivi d'un épisode vif. C'est la forme qui pèse suivie de la forme qui s'envole ; c'est encore le complexe des intentions contradictoires.

Le développement de ces deux éléments thématiques va constituer le schéma de la sonate du XVIIe siècle. Comme un caillou jeté dans l'eau agrandit progressivement son cercle, ainsi ce noyau central, le thème dans sa dualité rythmique, va déterminer le développement formel de la sonate. Nous le voyons se refléter tout d'abord dans la dualité de l'exposition où, à l'exposé du thème entier, succède un passage modulant, souvent fait de répétitions séquentielles et qu'une cadence vient terminer sur la dominante. Enfin, la binarité du morceau : exposition et reprise, constitue elle aussi un suprême élargissement du thème initial.

Dualité rythmique encore, dans les sonates comme dans les concertos, par cette alternance permanente de morceaux tour à tour lents et vifs. Dualité et opposition, tension de deux forces antagonistes.

Lorsqu'au début du XVIIIe siècle, et sous l'influence de la « Sinfonia », les concertos et les sonates abandonneront les successions alternées de mouvements tour à tour lents et vifs pour adopter la formule ternaire vif-lent-vif, la thématique, elle aussi, aura conquis sa ternarité. A l'élément stable du thème succédera l'élément mouvant du passage modulant

et un épilogue viendra conclure ainsi l'exposition (1). Et ce noyau servira de modèle à la composition entière ; c'est son rythme qui régira le premier allegro par la succession d'une exposition, d'un développement et d'une reprise. C'est lui encore qui affirme le mouvement général de la sonate. Rythme organisateur ici qui, du thème à la forme, crée un style. Rythme qui s'éploie et prolifère au loin dans des œuvres de caractère cyclique comme les recueils aux titres génériques, tels que « Harmonia Parnassia sonatarum, trium et quatuor instrumentorum » (Utrecht, 1686) du musicien brugeois Charles Hacquart, ou l'« Estro armonico, ossia XII concerti a quattro violini, 2 viola, violoncello e basso continuo per l'organo », op.3 de Vivaldi, ou encore « Le Quattro Staggioni, ovvero il cimento dell'armonia e d'ell'invenzione in XII Concerti a quattro e cinque », op.8 du même compositeur, et autres florilèges composés de sonates ou de concerts dont l'ensemble constitue un tout organique.

Voyons maintenant quels sont les apports particuliers de la musique de chambre dans le domaine qui nous occupe.

Les grâces d'une chorégraphie spontanée ou savante viennent y déterminer la vie rythmique. Rythmes binaires de la pavane, de l'allemande, de la gavotte, du rigaudon, de la matelotte ; rythmes ternaires de la gaillarde, de la courante, de la loure, de la sarabande, de la passacaille, de la chaconne, du menuet, de la gigue, de la sicilienne ; danses lentes les unes, vives les autres ; successions de danses glissées et sautées ; alternances de pas marchés et de bondissements, c'est toujours le contraste qui marque leur ordonnance. Comme dans la sonate d'église, les compositeurs ont soin de ménager la diversité et c'est l'antithèse des mouvements successifs qui compose leurs ensembles. Ici encore c'est une dualité rythmique primitive qui va se déployer. A la fin du XVI[e] siècle, aux basses-danses et aux saltarelles de l'âge

1) Ex. VIVALDI, *Sonata a violino e Basso per il cembalo*, Amsterdam, Roger, nº III, ré mineur, *Preludio-Andante*.

précédent, succèdent des danses combinées : la pavane et sa gaillarde, l'une lente, l'autre vive, la première servant en quelque sorte de majestueuse ouverture à un ballet, la seconde le terminant dans une virevolte, usent dans leurs rythmes propres d'une thématique commune (ex. 58). Pa-

Exemple 58



vane, gaillarde, lent-vif, ce rythme va se répercuter en d'autres agencements : Balletto-corrente, Sarabande-gigue. Et bientôt le groupe pavane-gaillarde, constituant une sorte de bloc d'ouverture, sera suivi d'une série d'autres danses alternativement lentes et vives. En Allemagne, ce sera le groupe « Tanz-Nachtanz » dont le « Bocchetto musicale » de J.-H. Schein offre des exemples bien typiques.

Et lorsque, dans la seconde moitié du siècle, la sonate de chambre tendra à fusionner avec la sonate d'église, elle empruntera à celle-ci son ouverture constituée d'un grave et d'un allegro fugué ; viendront ensuite les airs à danser dans leur alternance coutumière.

« Sonata da Camera » ou « Divertimento » en Italie, ce genre prend en France le titre de « Suite ». Suite ou ordonnance, il devient désormais l'apanage d'une société aristocratique. Ici aussi on abandonne la pavane et sa gaillarde

pour leur substituer une ouverture plus monumentale (1).

C'est, en vérité, l'ouverture lent-vif de la sonate italienne, mais transfigurée par un rythme nouveau : rythme pointé qui accuse les temps forts, insiste sur leur puissance, les enrichit d'appogiatures, ou sur lesquels viennent buter des figures de doubles croches ou parfois même une gamme entière dans une puissante montée. Toute la masse de l'orchestre s'y met en branle dans une démarche scandée, d'allure majestueuse, de caractère royal enfin (ex. 59). Rythme

Exemple 59



1) On a dit que Lully avait inventé le type d'ouverture, dit à la française et constitué d'un mouvement lent et d'un allegro fugué, vif. Or, nous postulons que Lully n'a pas fait autre chose que ses contemporains ultramontains, c'est-à-dire transporter, au seuil de la suite, le bloc d'ouverture lent-vif, de la sonate d'église. Ce qui le distingue, c'est que son ouverture lente est écrite dans un rythme pointé dont nous disons ci-dessus toutes les vertus. Quant au type d'ouverture lent-vif-lent, Lully lui-même ne l'a guère utilisé ; il n'interviendra que plus tard au cours du XVIII[e] siècle (cfr PRUNIERES, *Notes sur les origines de l'Ouverture française*, S.I.M.G., 1910, p. 565 et ss).

organique, ici encore, qui des basses s'empare de tout l'édifice, le régit et le plie à sa volonté dominante, à sa démarche solennelle. Forme qui pèse, s'il en est, à laquelle succède l'allegro fugué, forme qui s'envole, qui s'évade et ne reviendra plus.

C'est ce type d'ouverture qui confère à la Suite française ce rythme royal ; que viennent ensuite des loures, des menuets, des forlanes, des sarabandes, des airs gais, animés, tendres ou légers, leur spontanéité primitive fera place à un style supérieur ; les chorégraphies venues des étranges Amériques ou des douces provinces françaises seront assimilées par ce rythme suprême, leur grâce alanguie s'y fera grâce mesurée, leur brusquerie y deviendra vigueur. L'exemple le plus typique en est fourni par les « Concerts Royaux » et surtout par le « Concert dans le goût théâtral » de François Couperin le Grand, dans lequel, au bloc d'ouverture lent-vif, succèdent une ritournelle, un air, un air tendre, un air léger, une louvre (pour loure), un air animé, une sarabande, un air léger, un air tendre encore, et enfin, l'air des Bacchantes. C'est le même principe d'ordre supérieur qui régit les « Ouvertures » de J.-S. Bach.

Un rythme souverain y compose seul l'ordonnance indéfinie. Car la Suite ne conclut pas. Sa forme est infinie et est toujours susceptible de prolongement. Forme qui fuse et jamais ne s'arrête. Forme baroque par là.

Dès le milieu du XVIIIe siècle, l'ère de la grandeur et des rythmes organiques est passée. Sonates, concertos, cantates, voire même motets et messes s'abandonnent à d'extrêmes fantaisies rythmiques. Alternances de triolets dans une mesure binaire, subdivision extrême de la mesure en petites valeurs (ex. 60), rythmes inversés « alla lombarda », figures liées, soupirées, syncopées (ex. 61), tels sont les éléments rythmiques du style galant. La basse perd sa valeur de fondement rythmique et se mêle aux raffinements des voix supérieures. Elle oublie même son rôle essentiel et, dans les

symphonies, perd son chiffrage tandis que, dans les sonates et autres manifestations de la musique pour petits ensembles, la basse chiffrée est remplacée par une partie de clavecin obligé dont la fonction rythmique est quasi nulle.

Exemple 60



Exemple 61



La grandeur se mue en grâce ou en « manières » ; le rythme vigoureux de l'âge baroque s'amenuise, se fait galant. Les rythmes grondants de l'âge précédent s'effacent pour que surgisse, rythme suprême, une forme accomplie, celle de la sonate classique.

⁂

Tels sont les éléments du langage musical de l'époque baroque. Mélodie, harmonie, rythme, tout concourt à l'éclosion du « stile nuovo »; tout contribue à son expansion, à ses conquêtes. Une musique véritablement nouvelle a surgi, une musique d'une telle ampleur que jamais les siècles antérieurs n'en avaient entendu résonner de semblable. Jamais langage musical aussi exaltant n'avait été proféré, jamais, à ce point, la musique n'avait réussi à exprimer la réalité des sentiments humains.

Le peu que nous connaissons de la monodie antique nous autorise à croire que les effets psychologiques qu'elle suscitait n'étaient pas dus à elle seule. La poésie y contribuait pour une large part, avec tout ce qu'elle comporte d'éléments

rythmiques et de contenu idéologique ; ou encore la tragédie qui encadrait la récitation des chœurs et créait l'atmosphère voulue ; ou encore l'exaltation même du combat à laquelle la musique instrumentale ou certains chants guerriers ne faisaient qu'apporter un complément. Et lorsque Platon précise le caractère éthique de certains modes, lorsque Aristote nous parle de la « Catharsis », leurs considérations n'ont pas plus de valeur psychologique que certaines élucubrations modernes sur le caractère des tonalités (1). Sans doute, entre certains modes et certains sentiments y avait-il convenance. Mais qui dit convenance dit aussi convention.

Quant à la monodie chrétienne, quelle que soit l'émotion que saint Augustin nous dit éprouver à l'entendre, nous savons que dans ses évolutions souples et aériennes comme une fumée d'encens, elle n'avait d'autre but que d'honorer Dieu, d'autre effet que d'exciter et d'entraîner les fidèles à la prière. Et si « suaves à l'oreille » que fussent les premières tentatives systématiques de polyphonie (2), si délectables, si raffinées les compositions des XIV[e] et XV[e] siècles, elles étaient avant tout le résultat d'une rigoureuse mathématique ou d'une sensibilité musicale aiguisée mais, jamais, entre le texte et son revêtement musical, il n'y eut d'étroite concordance : les constructions polyphoniques savantes et raffinées ne relevaient d'aucun souci expressif ; elles visaient à être belles en soi, à émouvoir par leur seule perfection.

Et lorsqu'au XVI[e] siècle la polyphonie aura atteint son accomplissement, son langage visera, avant toute chose, à l'expression de sentiments collectifs ou universels : messes, motets, chansons, peu importait le sujet particulier, la musique le haussait au niveau d'une humanité idéale. Même une anecdote de caractère individuel est clamée par un chœur

1) Cfr SCHUBART (Ch.-F.), *Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst*, 1806, p. 377.

2) Cfr DE COUSSEMAKER, *Hucbald, moine de Saint-Amand et ses traités de musique*, extr. des Mémoires de la Soc... des Sciences de Douai, 1[re] sér., t. VIII (1841).

d'hommes et de femmes, alors que le texte sollicitait logiquement une traduction musicale plus particulière.

IV. LES GENRES.

Or, voici que, sous la poussée d'un sentiment nouveau, en vérité, celui de l'homme qui prend conscience plus précise de lui-même, les vieux genres musicaux vont être relégués et de nouveaux vont leur être substitués.

Le madrigal encore marque le départ. On a vu par quels moyens particuliers les compositeurs de la seconte moitié du XVI[e] siècle réussissaient à saisir le détail d'un texte et à en exprimer le contenu. Rapidement, ces artifices sont dépassés ; on ne se contente plus de faire chanter par un chœur un texte qui reflète des sentiments individuels, il faudra sinon représenter, tout au moins « personnifier » les héros ou les protagonistes d'une action, par une voix qui affirme leur unicité. C'est ainsi que naît le madrigal « in genere rappresentativo ». Ceci n'implique pas nécessairement une représentation scénique, mais l'usage d'une voix isolée pour l'interprétation du rôle de chaque personnage, et d'un chœur pour la figuration d'un groupe ou d'une collectivité, autorise une mise en scène qui, si elle n'est pas réalisée, est au moins évoquée.

Ici encore, c'est Monteverdi qui est le grand initiateur. Il innove une forme idéale où voix et chœurs, chants et instruments concourent à l'expression la plus adéquate, la plus serrée d'un texte.

Les exemples les plus typiques abondent dans son œuvre. Prenons celui d'un madrigal célèbre intitulé : « Il Ballo delle Ingrate » (1).

La scène représente l'entrée des enfers. Vénus et Eros s'entretiennent d'un sujet qui les désole : les belles humaines sont indifférentes à l'amour et les traits de l'enfant fatal sont,

1) *Tutte le opere*, (éd. Malipiero), t. VIII, p. 314 et ss.

sur elles, sans efficace. Vénus s'indigne et fait appel à Pluton, qui apparaît au seuil de son antre, et lui expose l'objet de son juste courroux. Pluton lui propose alors de faire sortir des enfers, pour un temps bref, toutes celles qui y souffrent un éternel martyre, parce qu'elles n'ont pas répondu, en leur vie, à l'appel de l'amour, et pour montrer aux indifférentes en cette vie terrestre — qui sont dans la salle — quel châtiment les attend, afin de les inciter à s'amender. Il lance ensuite son incantation et, se tournant vers les belles mortelles qui l'écoutent, terrible, il annonce le châtiment. Tandis qu'il clame encore, entrent les malheureuses qui esquissent autour de Pluton un pas lamentable, au son d'instruments invisibles, font appel à sa clémence, à la pitié des hommes et s'en retournent, après avoir lancé aux belles inhumaines un dernier avertissement.

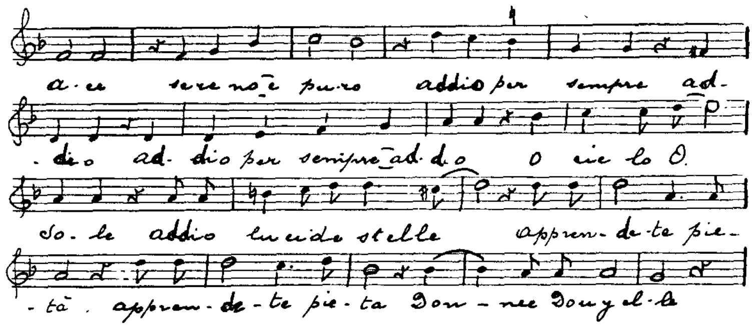
Les personnages sont représentés : Vénus et Eros par une voix de femme (deux sopranos), Pluton par une basse, tandis que du chœur des indifférentes s'élève une voix plus personnelle : celle qui exhale sa douleur à l'idée de ne jamais plus revoir la lumière du jour et la clarté des étoiles ; lamentation qui est ensuite reprise par le chœur.

La facture musicale est d'une extrême simplicité. Tous les dialogues sont écrits en style de récitatif avec basse continue. L'adresse de Pluton affecte le même style mais son débit syllabique est parfois ralenti de passages, où, voulant insister sur les horreurs de la damnation, il élargit son récit en forme d'ariosos, dans lesquels les détours plus accusés de la ligne mélodique prennent le pas sur la concentration du récitatif. Le même type d'arioso reparaît lorsque la « coryphée » entonne son appel à la pitié dans une large courbe montante que vient équilibrer une contre-courbe descendante (ex. 62 : « Apprendete pietà »).

Enfin, le chœur adopte le principe homorythmique presque absolu et la musique instrumentale progresse sur la base d'une série de danses à trois temps, qu'épousent à la fois

tous les instruments mélodiques et que soutient la basse continue.

Exemple 62



Nous n'insisterons pas sur les qualités particulières du récitatif ni sur le régime harmonique qui confèrent à cette œuvre des vertus vraiment exceptionnelles, voulant ici nous borner à poser certaines constatations sur le genre même du madrigal.

Entre le madrigal de type polyphonique mais de facture fort évoluée comme le sont ceux d'un C. de Rore, d'un G. De Macque, d'un Gesualdo da Venosa ou d'un Luca Marenzio, de Monteverdi lui-même, et le madrigal « a modo rappresentativo », il n'y a presque plus de point de comparaison. Là, malgré la désagrégation que suppose un chromatisme très accusé, l'action psychologique ou réelle était suggérée par la parole, le jeu des modulations ; ici, elle s'impose, elle est représentée, même si l'œuvre est exécutée en concert. Là, un sentiment individuel (ex. « Moro Lasso » de G. da Venosa) était exprimé par une collectivité, donc avalé, diminué, bridé dans son essor. Ici, il s'exclame, s'exalte, vit pour lui-même dans une forme absolument libre. L'individu, dégagé de toute attache, isolé, mis en avant, « mis en scène » en vérité, peut se livrer sans contrainte à l'explosion de son moi, il peut dire tous les sentiments qui l'animent : le courroux, l'allégresse, la joie, la douleur, la

désespérance. La voix, libérée, elle aussi, de cette soumission à un ensemble, faisant fi de toute discipline, se meut pour elle-même, peut nuancer pour soi seule son récit et exprimer sans contrainte le rôle qui lui est dévolu.

Ce qui là était simple exposé musical, traduction sonore et prétexte à des harmonies émouvantes ou simplement belles, devient ici action. La vie ne se conte plus, elle n'apparaît plus à un observateur objectif ; elle se joue, elle exige la collaboration de l'acteur et du spectateur (1). La musique participe de la vie même ; elle n'est plus un objet qu'on admire ou qui ravit : elle est intégrée à une action qui l'engage entièrement dans la vie. La musique se fait force vitale, sans cesse mouvante, sans cesse en devenir, non plus image ou reflet mais signe.

Et la vie vient s'y inscrire par tous les moyens que nous avons définis. Et tout d'abord, le contraste entre les éléments extrêmes : contraste entre les timbres des voix, entre voix isolées et chœurs, entre chœur vocal et chœur instrumental, contraste aussi dans l'alternance des récits et des airs, entre le débit précipité des soli et le calme des ensembles. Antithèse encore entre l'action et le ballet, l'action précipitant la vie, le ballet la ralentissant. Antithèse et choc enfin entre le texte, inspiré d'une mythologie d'artifice, petit en soi, et la grandeur de son interprétation musicale, simple prétexte à d'émouvantes et bouleversantes expressions de passions et de sentiments humains.

Contraste, mais aussi dynamisme. Et ce dernier caractère apparaît dans la fluidité incessante de l'action musicale, dans ce rythme général qui associe et relie toutes les parties, dans ce sens ininterrompu du mouvement psychologique, dans cet appel au spectateur (Vénus et Pluton d'abord, les Indifférentes ensuite qui, tour à tour, s'adressent aux humains), dans cette participation des dieux et des hommes à

1) Pour la première fois dans les annales musicales, l'*Ariane* de Monteverdi fit pleurer les spectateurs.

une vie commune, à une action concertée. Union et peut-être confusion. Projection, en tous cas, dans l'irréel, dans l'impossible, d'une action que l'on veut vraisemblable, que l'on représente comme si elle appartenait à la vie ; fiction suprême du sujet et, cependant, vérité profondément humaine de l'accent.

Ici encore, c'est le Baroque qui fait irruption. Arrivé à ce degré de développement, le madrigal est au seuil du drame. Il annonce l'o p é r a .

« Dramma per musica » ou action mise en musique, l'opéra était déjà né (1). Ses caractères sont ceux que nous avons dénoncés à propos du madrigal représentatif mais que couronne la monumentalité de l'œuvre.

Ce que l'on y remarque, au premier chef, c'est une fusion ou une convergence de toutes les formes, de tous les genres légués par l'âge antérieur, et des découvertes les plus récentes du « stile nuovo ».

1) Les madrigaux de type représentatif de Monteverdi ont été, à vrai dire, publiés à une date postérieure à l'apparition de l'opéra : ils font partie des septième et huitième livres de madrigaux, publiés respectivement en 1619 et 1638. Mais leur composition et leur exécution remontent sensiblement plus haut puisque le *Ballo delle Ingrate*, fut représenté pour la première fois en 1608. Au surplus, ce style nouveau est déjà en substance, dans sa criante nouveauté, dans les livres quatrième et cinquième, en 1603 et en 1605. Leur composition remonte même certainement plus haut et au delà de 1600 puisque cette année-là, Artusi livre ses attaques contre les madrigaux du livre quatrième qui déjà circulaient en manuscrits. A cet égard, il nous paraît utile de reproduire ce qu'en écrit H. Prunières dans son *Monteverdi* (Paris, Alcan, 1931, p. 30) : « La hardiesse des madrigaux des IVe et Ve Livres causa un grand émoi dans les milieux musicaux et provoqua la fureur des puristes et des conservateurs. Il en circulait des copies plus ou moins fidèles, qui excitaient une stupeur véritable. Il faut reconnaître que les libertés prises par l'auteur avec les règles traditionnelles étaient de nature à justifier cet émoi. » Et plus loin (p. 35 et s.) : « Ainsi, de toutes parts, on voit craquer la forme du madrigal... L'impression de splendide barbarie que dégageaient déjà les premiers livres, va toujours grandissant. Les sentiments sont exprimés avec une puissance frénétique, les instincts se déchaînent. Rien de plus curieux que le contraste entre les fades paroles où les mourantes flammes et les plus douces chaînes de l'Amour sont célébrées en termes choisis, et la brutalité du langage musical. »

Prenons exemple encore dans l'œuvre de Monteverdi et voyons l'« Orfeo ». Voici les chœurs dignes de la grande tradition renaissante avec leur plénitude sonore, leur large acheminement ; mais voici des sonates aux résonances nouvelles, aux formes encore embryonnaires ; voici surtout ces prodigieux récitatifs qui exposent et accélèrent le mouvement de l'action, voici enfin le grand air d'Orphée (voir acte III), centre d'intérêt et d'émotion de l'œuvre entière où le héros, clame, tour à tour, sa douleur, son désespoir, son espérance, et, bandant son énergie dans un suprême effort, veut, par son art, charmer le dieu des enfers et lui ravir sa proie. Et ici se jouent tous les artifices du madrigalisme auxquels l'action et la passion donnent une raison d'être, que justifie une intention d'ordre psychologique et que l'émotion du moment hausse au niveau d'un grand style.

Toutes les formes musicales viennent s'y allier à toutes les forces de la vie ; cette aventure des dieux que les anciens racontaient comme un mythe, une histoire lointaine et dont chaque fait revêtait pour eux une valeur symbolique dans l'explication du monde, le musicien du XVIIe siècle en fait une histoire humaine en attribuant aux dieux les sentiments des hommes. Mais ces hommes eux-mêmes ne sont pas des hommes ordinaires ; ils sont élevés, promus au rang de héros et leur nature, leur caractère, leurs passions sont transposés à un niveau supérieur. Ils sont plus que des hommes. Tel est l'état des héros des drames de caractère mythologique dans les opéras de cette époque, du saint ou du héros biblique dans les oratorios.

C'est que l'art musical de l'époque baroque ne tolère pas l'usuel, le journalier ; la vie est située au delà d'elle-même, dans un climat d'exaltation qui transfigure les sentiments humains les plus élémentaires, les plus permanents, en passions sublimes où hommes et dieux se confondent, où le ciel communique avec la terre dans une grande fusion cosmique. Il n'y a là plus rien de l'humanisme du XVIe siècle

où l'homme, bien campé sur terre, s'efforçait de réaliser l'équilibre de ses facultés corporelles et spirituelles ; l'homme du XVIIe siècle exalte sa personnalité au contact d'un monde qu'il découvre et, de là provient le caractère cosmique de toutes ses manifestations.

Nous pourrions nous livrer aux mêmes remarques générales pour ce qui concerne l'oratorio.

Le principe en est le même. Le déroulement d'une histoire sacrée y détermine l'alternance des récits et des chœurs, des voix et des instruments sans qu'une forme particulière vienne régenter l'ensemble.

Le style narratif toutefois y domine le style représentatif ; un récitant ou « historicus » lit le texte sacré, interrompu çà et là de dialogues ou de monologues, où les personnages du récit sont mis en avant et viennent eux-mêmes s'exprimer. Le style récitatif ici fait place au style expressif et l'air apparaît sous ses formes diverses. Elément de contraste encore entre la neutralité du récit et la vie soudaine qui s'empare des protagonistes de l'histoire sacrée au moment où le récitant se tait — se retire, en vérité — pour leur laisser place.

Les chœurs eux aussi obéissent à une double fonction. Héritiers de la laude philippine des oratoires du XVIe siècle, ils expriment au commencement et à la fin de l'œuvre, des sentiments de piété et de contemplation dans une écriture simplement homorythmique. Mais leur rôle est plus considérable au cœur même de l'action, là où ils représentent les foules agissantes ; ici, au chœur statique de la louange se substituent les formules plus animées du double chœur, où alternent les antithétismes choraux et les puissants unissons, d'un accent à la fois dramatique et décoratif.

Les sujets eux-mêmes sont le plus souvent empruntés aux épisodes de la Bible qui offrent le plus de prise à l'expression de sentiments héroïques : « Caïno » de M. Cazzatti, « Giuseppe figlio di Giacobbe » de L. Rossi, « Il sacrificcio di

Isacco » de G.-Fr. Anerio, « Job » de Carissimi, mettent en avant un personnage ou un groupe de personnages dont les agissements singuliers se muent, à un moment donné, en conflit intérieur, en drame psychologique. Mais le caractère tragique des sujets se manifeste davantage dans ces sortes de fresques monumentales dont Carissimi nous donne l'exemple dans ses « Lamentatis Damnatorum et Martyres » dont le titre seul nous laisse deviner l'antithèse latente, dans son « Diluvium universale », dans son « Extremum Judicium », fresques qui préludent à l'éclosion des Passions, où la multitude entière des chrétiens accompagnera son Dieu au Calvaire. De plus en plus, on fait appel à des thèmes du Nouveau Testament, en y recherchant de préférence les sujets où un dialogue assure les antithèses, ou bien les passages les plus dramatiques de l'Evangile, tels l'« Affetuoso Dialogo fra Christo e la Madre santissima sul Calvario » de Fr. Soto, le « Dialogo della Samaritana » de G.-Fr. Anerio, l'« Orto de Getsemani » de G.-C. Aresti, l'« Oratorio della Passione » d'A. Ariosti.

Mais plus volontiers encore, les compositeurs d'histoires sacrées feront appel à l'hagiographie qui leur offrait de meilleurs prétextes aux expressions du tragique ou du sublime : actions d'éclat, martyre des premiers chrétiens, conversions fulgurantes, etc. Tels sont par exemple la « Conversione di S. Agostino » d'A. Manara, la « Morte di Sant' Antonio » de G.-P. Colonna, « Radegonda regina di Francia » d'A. Ariosti, « Santa Susanna » d'A. Stradella, et les nombreuses « Conversione della Madalena » dont la plus célèbre est celle d'A. Scarlatti en 1685.

Les formes de la musique profane, récitatif, air, introductions instrumentales, ont ainsi pénétré la musique religieuse et, sans atteindre cependant les genres strictement liturgiques, ont ainsi contribué à enrichir considérablement l'exercice du culte catholique. A ce propos, on a beaucoup parlé de décadence et de confusion entre le profane et le sacré.

Nous postulons plutôt que l'oratorio, tel qu'il se présente au cours du XVIIe siècle, est l'une des formes de cette religiosité nouvelle, issue de la lutte contre la Réforme. L'Eglise, pour vaincre l'erreur, se devait de rassembler ses forces intérieures et extérieures. Et si l'on assiste, au cours de cette période, à une extension considérable des formes de la musique religieuse, à l'éclosion d'un genre nouveau, issu, il est vrai, des « laude » et des « rappresentazioni sacræ », nous ne voyons pas en quoi ce répertoire est contraire à l'esprit religieux. Il est un élément de faste, sans doute, et par là accessoire, mais ces vastes compositions avaient leur utilité et une fonction bien déterminée dans les exercices de piété. Elles incitaient les âmes à la contemplation et surtout à l'action en leur représentant, par des moyens directement expressifs, les grands épisodes de l'histoire sacrée, en leur en faisant ressentir, par la magie des sons, la profonde humanité, en leur imposant, d'une manière effective, la signification émouvante des grands faits et gestes de la tradition ancienne et nouvelle. Tel étant le but de l'Eglise, peu importait l'appel à des moyens profanes.

Du reste, l'Eglise avait largement ouvert toutes ses portes et la lumière avait envahi ses édifices. En même temps que la lumière, l'agitation s'est emparée des formes. Une sculpture qu'anime un souffle nouveau, peuple de saints, aux gestes emphatiques, les niches des églises, ou en masque les colonnades ; la peinture envahit la moindre surface, la creuse d'espaces artificiels, supprime la pierre des coupoles et en fait une vision du ciel, d'où Dieu et les saints communiquent avec les hommes. Et, sont-ce ces figures d'anges, de chérubins ou de saints qui entonnent ces vastes motets à plusieurs chœurs, ou sont-ce les chantres disséminés dans les parties hautes des édifices, dont les voix se répondent et se croisent par plans sonores, qui viennent remplir l'espace des coupoles claires ? L'illusion est complète et tous les arts contribuent à l'exaltation de cette piété nouvelle.

Les genres musicaux proprement liturgiques vont suivre, eux aussi, la voie tracée par les « Historiæ sacræ ».

Le motet, dès la seconde moitié du XVI[e] siècle, nous l'avons dit déjà, avait abandonné son unité structurelle pour adopter une technique bi-chorale. C'est à Venise que l'on constate la première fois, d'une manière systématique, la subdivision du chœur en deux masses, subdivision qui était latente et apparaissait sporadiquement dans l'œuvre de nombreux polyphonistes mais qu'Adrien Willaert pratiqua délibérément. Ses successeurs, les Gabrieli, les Cl. Merulo porteront ce genre de composition à un degré extrême de variété en exploitant ses possibilités décoratives et expressives. Mais ce sont surtout des maîtres romains qui en développeront le principe à l'extrême. A Rome, on remarque l'usage, dans les grandes églises, de compositions d'un effet stupéfiant. Un Pier-Francesco Valentino, par exemple, écrit un canon à 96 voix qui pouvait se chanter de deux mille manières différentes ; un Paolo Agostino est célèbre par la composition de motets à quatre, six et huit chœurs réels ; un G. Allegri disposait librement aux tribunes de Saint-Pierre plusieurs chœurs, entre lesquels s'engageait un prestigieux échange.

Cette esthétique va se poursuivre au cours du XVII[e] siècle et se répandra un peu partout. En Allemagne, un Schütz, un Scheidt, un Praetorius s'en font les protagonistes les plus décidés, mais plus particulièrement fidèles à la tradition vénitienne, nous livrent des compositions où alternent et se conjuguent l'écriture à double chœur et le principe de la monodie accompagnée. Dans les Pays-Bas, la polychoralité s'implante aussi bien dans les provinces espagnoles que dans la Principauté de Liège, mais elle s'y inscrit dans des œuvres qui n'avaient pas manqué de recueillir le lourd et solide héritage de la polyphonie à laquelle ces pays resteront longtemps fidèles. A Liège même, la basse continue vient contrebalancer la tradition et est cultivée d'une manière systématique dès le premier quart du XVII[e] siècle.

Cette nouvelle musique, art catholique de la Contre-Réforme, répond elle aussi aux caractères généraux du Baroque. La loi des contrastes se manifeste au sein même de la polychoralité par le choc des masses sonores, entre les passages homorythmiques et les passages fugués, entre les mouvements vifs et lents, entre les masses chorales et les épisodes monodiques. Le dynamisme apparaît dans le jeu incessant des divers éléments associés dans ce rythme général qui unit l'un à l'autre les chœurs, dans ce mouvement ininterrompu qui, d'un groupe à l'autre, dispense une activité qui semble ne jamais se lasser. A ces caractères s'ajoute — phénomène baroque s'il en est — le sens de la multipolarité. L'attention des auditeurs est tour à tour portée vers ces chœurs, vers ces voix, vers ces instruments qui résonnent aux diverses parties des édifices ; attention dispersée par la multiplicité de ces points d'attraction, attention violentée par ces effets de stupeur auxquels les contemporains semblent avoir été fort sensibles.

Ici aussi, nous retrouvons les formes qui s'envolent dans ces chœurs dispersés çà et là, dont les réponses se croisent, dans cette musique qui creuse et soulève un espace sonore et le remplit idéalement. Formes qui montent comme les colonnes torses, enlevant les coupoles.

Si nous portons maintenant le champ de nos investigations vers la musique instrumentale, nous voyons surgir des genres nouveaux dont l'apparition est tout aussi surprenante. On peut même dire que la musique instrumentale est, tout entière, une création de l'âge baroque.

Jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, en effet, il n'est pas de musique instrumentale autonome, sauf dans le domaine de la danse monodique et dans celui de la fanfare. Les instruments étaient requis à soutenir les œuvres polyphoniques vocales en exécutant la partie du ténor et du contra-ténor et si, dans la pratique, il arrivait que l'on interprétât instru-

mentalement des pièces vocales, il ne s'agissait là nullement de création mais de simple adaptation.

Lorsqu'au XVIe siècle la pratique instrumentale se développa, il était d'usage de distribuer aux instrumentistes des parties écrites pour les chantres. Et pour pallier le son trop court de leurs instruments, les exécutants avaient coutume de jouer, sur les valeurs longues, des espèces de variations, appelées dans le vocabulaire allemand contemporain « koloraturen », lesquelles consistaient en mélismes ou groupes de notes de petite valeur qui venaient ainsi combler le vide sonore. Cette pratique engageait aussi bien les instruments mélodiques, violes, flûtes, hautbois, etc., que les instruments à possibilités polyphoniques comme l'orgue, le clavecin, le clavicorde, le luth et ses dérivés.

On sait comment, à la fin du XVIe siècle, à Venise surtout, apparaissent des œuvres écrites indifféremment « da cantar o da sonar ». Un recueil vénitien publié dès 1540 porte ce titre bien significatif : « Musica nova accomodata per cantar e sonar sopra organi et altri strumenti, composta per diversi eccellentissimi musici ». Il comprend des œuvres d'A. Willaert, de G. Parabosco, de G. Cavazzoni, entre autres. Il sera suivi des célèbres « Canzone da sonar » d'A. et G. Gabrieli, de Cavazzoni, de Fl. Maschera et des maîtres vénitiens de cette époque. De là est née l'appelation sonata utilisée pour la première fois par Andrea Gabrieli, c'est-à-dire œuvre instrumentale, conçue non plus en vue du chant, mais d'une pure résonance.

Voici donc un genre nouveau. Nous avons fait remarquer plus haut comment il se compose et comment il se développe au cours du XVIIe siècle.

Ce que nous constatons ici, depuis les manifestations les plus primitives jusqu'à la sonate de type corellien, c'est que le jeu des contrastes et des alternances constitue le principe essentiel de sa composition. Alternances de deux chœurs instrumentaux que distinguent le « piano » et le « forte »

chez G. Gabrieli, alternance de passages tour à tour lents et vifs, tour à tour homorythmiques et fugués. Dans la « sonata da chiesa » de la première moitié du XVIIe siècle, c'est le contraste des parties successives, créateur d'un sentiment de grandeur par le « grave » initial, tandis que l'allegro fugué qui lui fait suite, emporte toute forme dans un élan irrésistible ; et cette succession de deux mouvements aussi opposés n'est pas sans provoquer l'étonnement.

Un second caractère qui apparaît dans la sonate du XVIIe siècle, c'est son inachèvement. Les premières sonates ne se manifestent nullement par un type défini ; elles sont écrites pour plusieurs instruments, trois, quatre, cinq, six, huit ou même davantage. Aucune indication n'en détermine le nombre absolu, n'en désigne le timbre.

Suivant la coutume du temps, on pouvait exécuter à trois instruments une sonate écrite à cinq voix, les parties vacantes étant remplacées par le clavecin ; de même certaines parties pouvaient être doublées ou même multiplées. Tout dépendait du nombre d'instrumentistes dont on disposait. En ce qui concerne le genre d'instruments, la liberté était plus grande encore, les titres ne donnant généralement aucune précision à cet égard. Ces sonates pouvaient être réalisées par n'importe quels timbres pourvu que leur tessiture répondît aux parties écrites.

Quant au nombre de morceaux dont se composaient ces œuvres, il n'est pas fixé, comme il a été dit plus haut. Ce sont là des compositions de caractère indéterminé, inachevé, sans point final et dont la forme générale ne relève d'aucune dialectique précise. Lent-vif-lent-vif, etc. ; telle est la seule ordonnance.

Ce type prévaudra jusqu'à la fin du XVIIe siècle ; il domine encore l'œuvre d'un M. Cazzatti et va même jusqu'à une forme rhapsodique, où la succession des mouvements est si rapprochée, où les changements sont si serrés que l'ordonnance frise l'incohérence (voir par ex. la sonate

n° 6 de Hacquardt, dans son «Harmonia Parnassia», publié à Utrecht en 1686 où les mouvements changent de deux en quatre mesures dans la partie centrale).

Corelli et ses contemporains vont imposer à cette forme lâche une première discipline.

En premier lieu, il est à remarquer que l'extraordinaire développement de la lutherie en Italie allait, dans ce pays tout au moins, engager les compositeurs à écrire presque exclusivement pour le violon. La perfection de ces instruments était telle que seuls, ils pouvaient approcher des possibilités expressives de la voix humaine et projeter une émotion dont aucun autre type d'instrument n'était susceptible. C'est donc aux violons pour les parties hautes, aux instruments de la famille des violes pour les basses (violes d'alto, de ténor et de basse), que s'adressent la plupart des sonates de la fin du XVII[e] siècle, la basse chiffrée étant destinée au clavecin ou à l'orgue.

La forme aussi se canalise. Les deux premiers morceaux : un « grave » de structure le plus souvent homorythmique concluant sur la dominante, suivi d'un « allegro » fugué se terminant sur la tonique, forment une sorte de bloc d'ouverture, résidu de l'antithétisme primitif. Dans la sonate d'église se succèdent ensuite un mouvement lent, « adagio », dans une écriture à prédominance mélodique ou bien homorythmique, et un mouvement vif de type parfois fugué, mais empruntant le plus souvent la forme de la canzon et le rythme d'une danse rapide, la gigue. Dans le genre de la sonate de chambre, après l'introduction lent-vif, les danses alternent leurs rythmes suivant une ordonnance qui devient assez fréquente : allemande, courante, sarabande, gigue, sans toutefois être rigoureuse.

Corelli nous livre des sonates dont le nombre des morceaux est réduit à quatre ou cinq et où le genre d'église vient fusionner avec le genre profane, le premier empruntant au second certains rythmes chorégraphiques tandis que le bloc

d'ouverture lent-vif de la sonate d'église vient remplacer, dans la sonate de chambre, l'antique groupe pavane-gaillarde.

Quoique construite, cette forme demeure indéterminée, inachevée ; l'ordonnance alternée lent-vif peut se prolonger, rien ne vient y mettre un terme, y apposer une conclusion. Forme qui s'envole et jamais ne repose. C'est pour cette raison que nous n'hésitons pas à appeler s o n a t e b a r o q u e la sonate du XVIIe siècle, qu'elle soit encore indéterminée dans sa forme et dans son instrumentation, ou que déjà, elle adopte les limitations imposées par Corelli et ses contemporains, la distinguant ainsi de la sonate du XVIIIe siècle que nous examinerons plus loin.

Les mêmes remarques pourraient s'adapter au C o n c e r t o. Nous avons vu ce qu'il doit à l'antithétisme choral de la fin du XVIe siècle et comment il se développe en vertu de cette loi d'opposition. Par cela seul, nous pourrions le considérer comme un genre baroque.

Or, il obéit aux mêmes principes d'évolution que la sonate quant à sa forme ; le nombre indéterminé de ses morceaux tend à se réduire à quatre ou cinq, à la fin du XVIIe siècle, et si le tutti demeure un ensemble imposant, nous voyons le « piccolo » se concentrer en un groupe de trois à quatre instruments. Mais ici, l'alternance contrastée des mouvements se double de l'opposition constante des masses sonores, de l'antithèse sans cesse renouvelée du « grosso » et du « piccolo », des formes qui pèsent et des formes qui s'envolent. Plus encore que la sonate, le concerto est un genre baroque par ce dynamisme constant qui en est le principe. Et lorsque à l'extrême fin du XVIIe siècle apparaîtra la conception nouvelle du concerto en solo, le rapport des masses sonores entre le tutti et ce seul instrument, sera tendu à l'extrême ; le volume de ce dernier, réduit à la monodie, il ne lui restera plus, pour vaincre la masse qui lui est opposée, qu'à s'évader dans les multiples artifices de la virtuosité, à combler l'espace d'évolutions extrêmes, à fuir

enfin, pour s'opposer et échapper à cette masse compacte de l'orchestre vers lequel, cependant, il est sans cesse ramené.

Création la plus prodigieuse peut-être de l'âge baroque, le concerto ne pourra jamais se départir d'un principe qui est sa raison d'être ; quels que soient ses ultimes développements au cours du classicisme viennois ou de l'époque romantique, il ne pourra, sous peine de mort, abandonner son antithétisme fondamental.

Quant à la Cantate, genre mineur, elle participe elle aussi de l'esthétique du baroque. Elle constitue une sorte de prolongement du madrigal de type représentatif d'une part, des « sacræ rappresentazioni » d'autre part, et limite son action à un nombre réduit de personnages, qui se confine souvent à l'unité. Ses sujets, empruntés à la mythologie, à l'histoire ou à l'hagiographie, s'attachent au caractère élégiaque ou aux amours des héros plutôt qu'à leurs actions héroïques. Ou bien, scènes imaginées dans un décor d'Arcadie, elles dépeignent les amours simples de dieux familiers et de personnages de pastoure.

Sa forme, comme celle de l'opéra, vit d'alternances : récitatifs et airs, voix et instruments. A la précipitation des récits, elle oppose le décor en courbes et contre-courbes de ses airs ; et tandis que l'action se déroule dans la concentration mélodique des premiers, elle se ralentit dans le jeu des mélismes et des cadences et s'oublie dans les manières multiples du « bel canto ». A la liberté absolue d'extension du récitatif succède l'air qui s'érige dans une forme strophique adaptée au texte poétique. C'est ainsi que lentement, la cantate prend forme. Chaque couplet exigera un retour, un recommencement et le deuxième couplet se chantera sur la mélodie du premier, amené à ce retour par une cadence ou une brève ritournelle instrumentale.

Ce n'est qu'à la fin du XVIIe siècle que va apparaître l'air dit à « da capo » ; ici le deuxième couplet se chante sur un matériel mélodique nouveau, d'un caractère différent ;

alors que le premier s'affirme par sa vigueur thématique et tonale, celui-ci s'amorce en mineur et sa courbe mélodique plus alanguie crée un climat psychologique différent (1).

Comme la sonate contemporaine, la cantate prend une forme plus composée par l'introduction de ces airs en trois parties (A-B-A) qui s'imposent par leur symétrie, symétrie d'autant plus sensible, d'autant plus marquée qu'elle s'inscrit dans un ensemble de récits de forme libre, dans une composition générale sans structure définie.

Cette ordonnance est la même dans les cantates destinées à deux ou plusieurs voix ; mais ici alternent les dialogues dans les récits, les réponses dans les airs, les ensembles enfin qui, souvent, terminent la cantate. Et lorsque le chœur intervient, l'ordonnance se hausse et peut atteindre la monumentalité comme le montrent, entre autres exemples, les « Geistliche Singstunde » d'Erlebach (1704) où la symphonie, les chœurs, les voix séparées, tour à tour ou par groupes réduits, composent un ensemble parfaitement construit. Mais ici, à la loi des contrastes vient s'ajouter celle de la multipolarité, l'attention de l'auditeur étant sollicitée tour à tour par chacun des récitants, par l'orchestre et par le chœur.

***

Comme on le voit, tous les genres, toutes les formes créées au début de l'époque baroque apparaissent et se développent en fonction de cette loi fondamentale de l'antithétisme qui les construit et les anime. Les éléments permanents du langage musical se dissocient des formes renaissantes, au contact de cette loi nouvelle, et s'engagent dans d'autres voies. C'est avec raison que les contemporains saluaient la naissance d'un « stile nuovo ». Un monde nouveau, en effet,

1) Quoique apparu et utilisé systématiquement à la fin du XVIIe siècle, l'air à « da capo » n'est pas tout à fait une nouveauté. On en connaît des exemples sporadiques dès le début du XVIIe siecle, et le plus célèbre est le *Lamento d'Ariane* de Monteverdi.

s'offrait aux musiciens du XVIIe siècle : ils partaient à la découverte d'un art qui allait leur permettre d'incarner idéalement l'homme des temps modernes, ses aspirations, ses tendances, ses élans, son prodigieux essor.

Nous tenterons, au cours du chapitre suivant, de montrer les résonances ultimes de ce style nouveau.

CHAPITRE III.

Du désordre à l'ordre

L'esprit va, dans son travail,
de son désordre à son ordre.
P. Valéry, « *Tel quel* », II, 228.

Des formes qui se cherchent aux formes qui se trouvent, tel est le mouvement accompli par la musique de l'époque baroque depuis la seconde moitié du XVIe siècle jusqu'au milieu du XVIIIe.

Rassemblons les faits et suivons les genres nouvellement créés jusqu'en leurs derniers retranchements.

LA POLYPHONIE.

Et voyons tout d'abord la polyphonie, détrônée par le principe de la monodie accompagnée, et qui, cependant, n'entend pas perdre ses droits.

Elle avait atteint, dans l'œuvre des polyphonistes de la Renaissance, sont point d'aboutissement. Dans ces messes, dont la forme avait conquis une ampleur incomparable grâce au principe de la parodie, dans ces motets dont la rigoureuse syntaxe avait réussi à créer un style (1), où le moindre frag-

1) Cfr Ch. VAN DEN BORREN, *Quelques réflexions à propos du style imitatif syntaxique*, dans la *Revue Belge de Musicologie*, I (1946), p. 14 et ss.

ment de texte était mis en valeur dans une écriture qui visait à la fois la grandeur et la transparence, la polyphonie avait définitivement conquis son langage, utilisé tous ses moyens, rejeté tout l'inutile accumulé par les essais multiples du moyen âge. Elle semblait épuisée.

Or, sous la poussée de formes nouvelles, dont nous avons montré l'apparition, voici qu'elle rejaillit et réapparaît sous d'autres aspects. Obéissant à quelque secrète loi naturelle, tout comme un monde arrivé à un stade de maturité suprême de sa matière, se libère en projetant des satellites dans l'espace, ainsi la polyphonie se disperse et donne naissance à d'autres techniques: la monodie, nous l'avons vu, s'en détache et la bichoralité la prolonge. Deux masses sonores se font écho, se répondent ou s'opposent.

Dès le début apparaissent deux techniques, deux possibilités de résoudre le problème nouveau qui se posait. On pratique le « chorrespons » dans lequel les deux chœurs, utilisant le même matériel sonore et le même texte, se répondent en écho, mais on use aussi de l'« antithétisme choral » où s'opposent les deux chœurs tant par le fragment du texte qu'ils illustrent que par l'usage d'un matériel musical différent (1).

Pratique riche d'effets nouveaux dont les accents étaient à la fois décoratifs et expressifs; pratique qui, appliquée à la musique instrumentale, lui accordait soudain un sens plus précis et pouvait en faire, malgré sa neutralité apparente, le réceptacle de sentiments déterminés, en lui conférant un accent particulier. Un « concert » s'établissait en vérité entre ces deux chœurs, attribuant à chacun d'eux une sorte d'individualité.

Mais rapidement cette bichoralité se mue en polychoralité, comme au moyen âge la diaphonie s'était prolongée en

1) Voir par exemple le Madrigal spirituel *E morte o vita* de Ph. de Monte déjà cité, et les motets à double chœur de G. Gabrieli. A ce sujet, cfr KRUEGER, W., *Das concerto grosso in Deutschland*, Reinbek, 1932 (Diss.), p. 3-9.

polyphonie. Des compositions à trois chœurs, voire même à quatre, six et huit chœurs font leur apparition et se lancent à la conquête d'un espace sonore jusque là insoupçonné. C'est là une tentative en soi monstrueuse.

Lorsque, aux XIIe et XIIIe siècles, la polyphonie naissante cherchait la solution des problèmes qui s'offraient à elle, l'intervalle demeurait l'objet de ses préoccupations comme il l'avait été au cours de l'antiquité classique et du haut moyen âge : objectif purement musical mais posé dans l'espace et non plus dans le temps. Or, ici, c'est l'espace lui-même qui devient objet et prétexte, un espace illimité, et, pour le conquérir, il n'est que d'additionner les chœurs. La grandeur y devient fonction de la masse et non du nombre pur. Seule la monumentalité est recherchée ; les compositeurs qui pratiquent ce genre visent, avant toute chose, l'effet, sollicitent chez l'auditeur l'admiration, l'étonnement, suscitent en lui la stupeur. Car c'est là acrobatie et non art. Pour l'exercer, point n'était besoin d'inventer un langage ou une technique ; il suffisait d'appliquer les règles apprises et de les multiplier.

La polyphonie entre, par ce genre de manifestation, dans une phase d'académisme où les formes sont évidées de tout contenu spirituel, vides d'invention.

Et cependant, l'esprit qui pousse ces petits maîtres au désordre et à la monstruosité est le même qui anime les génies créateurs et les entraîne à la découverte d'un langage nouveau : c'est le même esprit de grandeur, la même aspiration à l'héroïsme, le même besoin de s'extérioriser, de poser l'homme dans sa qualité de héros, au-dessus des contingences humaines et de le mettre directement en contact avec le monde des forces cosmiques. Et c'est la raison pour laquelle, croyons-nous, la polychoralité, même excessive, ne devait pas être le tombeau de la polyphonie. Car, poursuivant son étonnante fortune par toute l'Europe, elle devait, dans la seconde moitié du XVIIe siècle, venir s'incarner dans une

forme idéale où la grandeur, dont elle est naturellement porteuse, allait s'associer à une discipline ; et, comme lassée de ses excès, elle allait revenir à une conception plus mesurée, plus juste aussi de ses possibilités.

Henri Dumont (1610-1684) avait cependant été initié dans la Principauté de Liège où il avait reçu sa formation première, aux effets massifs de la polychoralité ; mais il y avait connu aussi les ressources, alors fraîches encore, de la monodie accompagnée et de la basse continue (1). Arrivé à Paris en 1638, il écrira des motets de grand style dans lesquels il utilise à la fois ces deux principes de composition dont il conjugue les ressources diverses.

Sans doute avait-il eu connaissance des premiers essais de concertos grossos et cet exemple l'inspira-t-il ; toujours est-il qu'il conçoit des motets où la polychoralité, qui était alors à la mode, tend à se réduire à deux groupes, un grand chœur et un petit chœur qui, à eux seuls, remplissent l'espace et assurent le jeu des oppositions tandis que les parties importantes du texte s'érigent en récits et en airs auxquels participent tour à tour les ressortissants de petit chœur.

Dumont impose à ces masses une série d'intentions à leur mesure : par delà l'italianisme, il renoue avec l'authentique polyphonie du XVIe siècle, et plus précisément avec l'« exactitude » palestrinienne. Ses chœurs, reflet précis de la prosodie latine, rejettent tout madrigalisme et se bornent à tra-

1) C'est là un point qui, jusqu'à présent est demeuré obscur. On admet, en général que les Pays-Bas méridionaux et la Principauté de Liège ont connu aux XVIIe et XVIIIe siècles une période de décadence dans le domaine de la création musicale. Or, c'est là une légende que nous aurons plaisir à déraciner ailleurs. Nous nous bornerons ici même à faire remarquer que le milieu liégeois dans lequel Dumont reçut sa première initiation musicale était fort bien informé des courants nouveaux et si l'on y rencontre un prolongement de la tradition polyphonique du XVIe siècle, on y assiste également à l'introduction des modes nouvelles venues d'Italie. La monodie accompagnée y pénètre très tôt et donne lieu, dès le premier quart du XVIIe siècle, à une série de productions des plus intéressantes sur lesquelles nous reviendrons quelque jour.

duire dans une homorythmie quasi absolue les textes empruntés aux psaumes et aux hymnes ecclésiastiques. Quoique plus animés, plus expressifs, les passages monodiques seront tout aussi respectueux du texte ; le récitatif, d'une extrême noblesse de contour, ne vise nullement une plastique incisive comme le fait la monodie italienne. Les textes bibliques ou liturgiques, passant des chœurs aux récits, défilent sans émoi mais non sans grandeur dans ses « Cantica Sacra » et dans ses « Motets ».

Les airs, toutefois, bâtis le plus souvent sur le principe du retour à « da capo » sont animés d'un souffle plus humain. Ils interviennent chaque fois qu'il s'agit d'exprimer les sentiments du cœur de l'homme, alors que l'art de Dumont plane dans l'impersonnel lorsqu'il s'agit d'illustrer un texte de nature plus spirituelle. Les lignes mélodiques s'y animent d'ascensions subites, se détendent en courbes et en contre-courbes tandis que des progressions inusitées entraînent le mouvement harmonique. Le contraste entre ce qui est proprement humain et ce qui est collectif est ici accusé : contraste entre un décor insensible et neutre, qui se manifeste dans des chœurs impassibles, et la marche noble des récits, la ligne des airs, qui font surgir l'âme humaine dans l'expression libre de sa joie, de sa jubilation, de sa douleur ou de son remords (1).

Formule idéale où la grandeur s'accroît de contrastes, où les sentiments de l'âme humaine peuvent venir s'inscrire sans risque d'être étouffés ou écrasés par le jeu des masses. L'ordre ici est atteint et la liturgie de l'époque baroque a trouvé un style à la mesure de ses aspirations. A la mesure aussi de la piété contemporaine.

1) A ce point de vue, la conception du « drame spirituel » de Dumont pourrait être mise en parallèle étroit avec la tragédie de Racine où seul l'idéal humain surgit au premier plan alors que tout le décor pompeux qui l'accompagne lui demeure étranger et joue le rôle d'un cadre en quelque sorte extérieur à l'action. En vérité, l'homme y est poussé en avant, isolé.

Ce style, des maîtres français de la génération suivante comme Lalande et Charpentier, vont continuer à l'exploiter et il se répandra largement dans le monde catholique et principalement dans les Pays-Bas méridionaux (1).

Mais la polyphonie, invaincue, va se réfugier dans d'autres genres encore. Elle apparaît vivace, quoique repliée sur elle-même, dans certaines manifestations de la musique de clavier. C'est elle qui anime des genres nouveaux, encore indécis, informes, et dont le thème est issu d'une œuvre vocale préexistante : motet ou chanson. Tels sont les « ricercari » où la forme se cherche dans le dédale des imitations successives, les « fantasias », où elle s'évade de son point de départ et, sans cesse, y revient, les « canzone » où le thème choisi peut s'éployer à toutes les voix et qu'une stricte polyphonie remanie sans relâche ; tous ces genres partent à la découverte d'un style nouveau, d'une forme qui les compose et les absorbe.

Les organistes de la fin du XVI[e] siècle et du début du XVII[e] siècle s'y attachent mais alors que les Italiens recherchent d'avantage l'éclat des résonances en des toccatas brillantes et échevelées, il appartiendra aux compositeurs des pays nordiques de cultiver plus étroitement la polyphonie.

1) Ici encore, le témoignage de Ch. DE BROSSES n'est pas indifférent. A son ami Maleteste, il écrit de Rome : « J'ajouterai deux mots sur la musique d'église : nous en entendons souvent, car toutes les fois qu'il y a *Fonction* dans une église, il y a musique, et il y a tant d'églises ici qui ont chacune tant de fêtes ! On y exécute non seulement des motets, mais aussi des concertos, et quelquefois à deux chœurs, qui se correspondent dans deux tribunes, d'une aile de l'église à l'autre. » Ceci semblerait indiquer qu'à l'époque du voyage de De Brosses en Italie, c'est-à-dire au milieu du XVIII[e] siècle, la polychoralité proprement dite avait fait place à une bichoralité d'un caractère moins extravagant. Cette musique ne devait cependant pas atteintdre la pureté de style des motets français car De Brosses continue : « Les chœurs de leurs motets sont admirables ; mais les récits manquent de la noblesse et de la gravité convenable aux sujets. J'y louerai la science de l'harmonie, non pas le goût. Nos motets de Lalande sont plus beaux et mieux faits que tous ceux-ci. »

Un Ch. Guillet, un K. Luython, à la fin du XVIe siècle (1), un P. Cornet, un P. Philipps (2), un P. Sweelinck, au début du XVIIe siècle, cultivent abondamment le ricercar. Recherche sans forme au début, il consiste en la juxtaposition de petits fragments fugués sur la base d'un thème donné, thème court, dont l'antithétisme de structure sert de base aux développements subséquents. Chaque fois, le motif est porté à son point extrême et aboutit à une cadence ou à une césure, si bien que les divers épisodes dont est constitué le ricercar, se présentent comme une série de variations sur un sujet unique.

Chez Cornet, Philipps et Sweelinck toutefois, on voit déjà apparaître une structure plus vaste qui associe les parties et tente de les composer. Les développements plus étendus se résolvent en cadences moins fréquentes et une large modulation, qui oscille entre les modes ecclésiastiques et la tonalité moderne, semble désigner déjà les deux pôles tonique-dominante. L'incessante poursuite d'un même motif qui donne un accent infini à ces compositions, s'inscrit toutefois dans un syntaxe plus large, mieux composée, plus cohérente aussi. La forme-fugue se dessine. Elle va se préciser dans l'œuvre des organistes allemands des villes hanséatiques tels que S. Scheidt à Halle, P. Siefert à Dantzig, M. Schildt à Hanovre, H. Scheidemann à Hambourg, tous élèves de Sweelinck. Il est à remarquer que c'est dans leur œuvre que les anciennes appellations de ricercar et de fantasia vont faire place à la dénomination de fugue qui apparaîtra pour la première fois chez S. Scheidt. Une forme déjà y fait place à la recherche.

A leur suite, il faut signaler un J.-A. Reinken à Hambourg, l'un des maîtres de J.-S. Bach, un M. Weckmann, un G. Boehm à Lunebourg, un D. Buxtehude à Lubeck, un

1) Cfr *Monumenta Musicæ Belgicæ*, t. IV (1938).

2) Cfr GUILMANT, *Les Archives des maîtres de l'orgue*, t. X.

Fr.-W. Zachow à Halle, maître de Haendel. Toute cette école de Sweelinck conduit directement à J.-S. Bach (1).

Dans l'œuvre de ces musiciens, la fugue n'est plus une série de variations; mais le thème, désormais librement choisi, inventé à des fins précises, contient en soi tout un potentiel de développement mélodico-harmonique. Repris aux différentes voix, mené d'une tonalité à l'autre, pourvu d'un contre-sujet qui en émane naturellement par l'effet de déductions mathématiques, il se meut toujours en vertu d'une incessante poursuite de lui-même, à la recherche de sa perfection, de son accomplissement, et s'impose enfin, à soi-même semblable, mais élargi, amplifié, ayant épuisé dans ce parcours toutes ses possibilités initiales.

La fugue, on le sait, avec sa large exposition, son développement multiple et sa strette finale a été cultivée par un J.-S. Bach avec un tel bonheur, une telle profusion qu'il semble bien qu'elle ait atteint là son style le plus haut, son ordre, en vérité. Mais ici encore, ordre dans la grandeur, dans le mouvement incessant, dans la multipolarité de ses intentions. Ordre d'une forme qui s'élance et dont l'essor vise l'infini car son achèvement, dans cette montée ultime de la strette, la ramène à son point de départ et est susceptible d'un nouveau recommencement. C'est ce que J.-S. Bach a prouvé dans ses œuvres fuguées de caractère cyclique comme l'« Offrande musicale », le « Clavier bien tempéré » et surtout l'« Art de la Fugue ».

Dans le « Clavier bien tempéré », les préludes et les fugues recueillent tout l'héritage antérieur, toutes les formes qui

1) A ce propos nous nous plaisons, une fois de plus, à souligner la parenté de tous les peuples de la mer du Nord qui, au point de vue musical, se manifeste par un étonnant attachement au principe de la polyphonie. Et ceci viendrait confirmer la thèse que soutient E. Janssens dans son ouvrage remarquable publié en 1943 et intitulé *Histoire ancienne de la Mer du Nord* (Bruxelles, Office de Publicité, Coll. Lebègue). L'auteur y affirme en effet que la mer du Nord, telle une mer intérieure, rapproche les peuples riverains plus qu'elle ne les sépare ; tout comme la Méditerranée, elle est le centre d'une forme particulière de civilisation.

s'acheminent du ricercar à la fugue. Dans les préludes surtout, le souci de la forme est souvent masqué par une propension à la fantaisie, où viennent converger tous les principes de la composition musicale : monodie accompagnée (voir par ex. livre I, prélude n° 8 en mi b mineur où l'accompagnement semble directement dérivé du luth ; ou bien le prélude n° 10 en mi mineur dans lequel, sous cette mélodie aérienne déjà, se déroule une basse dont la teneur harmonique se décompose en labiles successions), polyphonie légère (voir le prélude n° 9 en mi majeur ou le n° 12 en fa mineur), ou stricte (voir, dans le livre I, le prélude n° 4 en ut dièse mineur, dans le livre II le prélude n° 16 en sol mineur), contrepoint austère (voir, dans le livre I le prélude n° 10 en mi mineur ; dans le livre II, le prélude n° 1 en ut majeur), et ces prodigieuses trouvailles que sont les préludes n° 1 en ut majeur, n° 2 en ut mineur, n° 3 en ut dièse majeur, n° 6 en ré mineur et n° 21 en si majeur, où la succession harmonique est masquée dans sa rigueur en même temps qu'exaltée dans sa beauté par des décompositions d'accords, de légères évasions qui rendent la modulation plus aérée, plus délicatement mouvante, idéalement « musique », où les successions les plus inattendues, les raccourcis harmoniques les plus étonnants se font sourire et non stupeur. Mais la forme aussi apparaît dans certains de ces préludes mise en valeur, ponctuée cette fois, comme si le musicien voulait la dévoiler : tels sont les préludes n° 16 en sol mineur et n° 24 en si mineur et, dans le livre II, les préludes n° 9 en la majeur, n° 12 en fa mineur, n° 18 en sol dièse majeur et n° 20 en la mineur, dans lesquels intervient la sonate de structure binaire avec sa barre de reprise et un développement contrapunctique et polyphonique de la deuxième partie. Et parfois, c'est l'antique ricercar qui reparaît avec son indécision formelle, ses épisodes césurés en compartiments successifs, comme, par exemple, dans le prélude n° 7 en mi b majeur du livre I et le prélude n° 22 en si b mineur du livre II. Sous

la science, c'est le triomphe du jeu ; formes qui s'envolent, ici encore, formes qui s'évanouissent, formes qui nient toute forme par leur perfection même.

Dans les fugues, la rigueur polyphonique vient s'opposer à la liberté des préludes. C'est ici qu'apparaît l'invention : celle des thèmes et celle des tons, celle des harmonies et celle des modulations. Toutes les solutions d'acheminement sont tentées. Et cette liberté extrême, cette variation infinie d'une forme est d'autant plus frappante qu'elle est limitée étroitement par la rigueur de son développement ; que l'évolution strictement polyphonique est contrainte, dans ses échappées, par la nécessité de s'adapter aux dix doigts de l'exécutant.

Ici encore, c'est le mouvement sans fin, l'invention sans cesse en devenir, la poursuite éternelle, la « chasse » des sujets et des contre-sujets ; le point d'orgue semble venir de par la seule volonté de l'auteur ou par miracle. La fugue, forme idéalement mouvante, forme qui fuse, aux jeux incessants, d'autant plus libre qu'elle est contrainte, d'autant plus légère qu'elle s'élance du tremplin d'une sévère polyphonie et d'une forme accomplie, la fugue est paradoxale, et, par là, idéalement baroque.

Dans l'« Art de la Fugue » nous voyons à la fois plus de rigueur et plus de liberté encore. Plus de rigueur parce que le domaine tonal, définitivement exploré, il n'est plus besoin de rechercher l'artifice de toutes les tonalités majeures et mineures pour mener l'œuvre à bonne fin ; le mouvement des modulations surgit du sein d'une immobilité, il se déploie et se concentre autour d'un seul pivot. Plus de rigueur encore parce qu'un seul thème sera exploité, formé et déformé, largement épanoui ou enroulé sur lui-même, entraînant dans sa poursuite savante d'autres thèmes auxquels il fera appel en cours de route, les enveloppant dans sa prodigieuse giration.

Plus de liberté parce que le jaillissement des sujets n'est

plus contraint de s'adapter aux possibilités techniques d'un instrument ; chacune des voix se suffit à soi-même, ne s'embarrasse d'aucune convenance extérieure, ne cherche pas à s'inscrire dans un timbre déterminé. Œuvre qui, indifféremment, peut vivre pour soi ou résonner au dehors, œuvre qui ne dépend pas essentiellement de sa réalisation humaine et matérielle ; résultat de nombres savamment composés, œuvre pure, musique des sphères s'il en est.

Et voici, dans l'histoire musicale, le témoignage de toute musique. Le thème vit en soi, monodiquement, se suffit dans le seul déroulement de ses intervalles ; il se complait dans le temps et n'appelle pas l'espace. Et pourtant, voici qu'il se conjugue, qu'il se dédouble et que, de la juxtaposition de ses voix, naît l'espace sonore qui, de plus en plus, s'agrandit et s'amplifie. La polyphonie apparaît. Et voici encore que, du fond du moyen âge, surgissent les ombres des vieux balbutiements, les tentatives des déchanteurs, des diaphonistes, note contre note, « point contre point ». Les canons à la quarte, à la quinte, à l'octave, à la sixte, à la septième se développent en vertu des lois d'une stricte mathématique. Mouvements parallèles ou contraires, augmentations et diminutions, déformations mélodiques ou rythmiques, tout contribue à l'extraordinaire épanouissement du noyau initial ; les doubles fugues en miroir (« rectus » et « inversus ») peuvent jouer deux fois leurs images renversées, déployant une masse sonore gonflée d'espaces. Et voici qu'en cours de route, l'organisme s'empare d'autres éléments thématiques, les incorpore, les assimile ; mystérieusement, le nom même de « Bach » vient se greffer au noyau devenu arbre. Et c'est bien d'un arbre qu'il s'agit car voici l'œuvre qui prolifère comme un végétal, pousse ses pampres, s'étend, jaillit de toutes parts, fuse dans l'espace et « tente de l'envahir ». Et l'édifice va continuer à croître en volume, en force, en immensité bientôt.

La mort de J.-S. Bach n'est pas venue interrompre ce

mouvement incessant. Vivant, le maître y eût, tôt ou tard, apposé un point d'orgue. Inachevée, cette œuvre est le reflet de l'infini, elle se poursuit à jamais, elle participe de la continuation des choses. Elle est sans fin.

Par là elle se rattache au plus haut degré à l'esthétique du Baroque : forme qui s'élance et jamais ne retombe.

LA VARIATION.

Parmi les autres manifestations de la musique de clavier de cette époque, la variation sollicite une attention toute spéciale. Elle est en soi, et essentiellement, instabilité et recherche.

Elle apparaît confusément à la fin du XVIe siècle dans presque tous les genres instrumentaux. Voyons les « intonazioni » des premiers organistes vénitiens : après le jeu décomposé de l'accord initial, tout le reste est variation, amplification de son essence harmonique. Voyons la toccata ; elle n'est autre qu'une variation adaptée aux possibilités du clavier, d'une pièce de fanfare dont les accords, arpégés, décomposés, distendus ou ramassés, maintiennent le caractère essentiellement athématique de ce genre de composition. C'est le sens d'une variation sans fin, sans formes définies, qui accorde aux toccatas de Frescobaldi cet aspect échevelé qui aujourd'hui encore nous remplit d'étonnement. Et quand, voulant donner corps à ces œuvres, les organistes y inséreront, entre deux épisodes de libre épanouissement, de brefs fragments de ricercari, c'est la variation encore qui en assurera le retour sous des formes nouvelles (1). Voyons enfin la « canzon » et le « ricercar », tous deux variation de caractère contrapunctique d'un thème donné. Même les sonates de type primitif sont composées, tout comme les canzone pour

1) Voir à ce sujet l'œuvre de G. de Macque, *Toccata a modo di Trombette*, les toccatas de Frescobaldi et, dans l'Allemagne du sud, de Froberger, lequel exerça dans cette région une influence analogue à celle de Sweelinck dans le nord.

clavier, d'une série de variations sur un matériel polyphonique déterminé.

La variation est à ce point la base de toute composition musicale, le point de départ du développement du noyau thématique, que les grands maîtres de l'art de clavier de cette époque, les virginalistes anglais, vont la cultiver pour elle-même.

On a déjà dit avec quelle excellence et quelle ingéniosité (1) ils avaient pratiqué la variation d'ordre mélodique, harmonique, contrapunctique, polyphonique, rythmique, variation sur basse obstinée (« ground »), variation affectant tour à tour les différentes voix d'une polyphonie assez stricte. Ils semblent bien avoir inventé, dans ce domaine, toutes les possibilités, dans un jaillissement incessant de découvertes exquises. Leur fantaisie ne connaît aucune loi ; le domaine qui s'offre à leurs investigations est vierge ; ils peuvent se lancer dans toutes les directions à la fois. Toute solution leur est bonne. Toute forme, chez eux, s'évade dans le chemin des variations, qu'il s'agisse des psaumes réduits pour le clavier, d'airs de danse, de pièces à caractère descriptif ou de transcriptions de chansons polyphoniques.

Leur influence sur le Continent sera considérable. L'un d'eux, John Bull, y apportera son action directe. Organistes néerlandais, allemands du nord, clavecinistes français retireront de cet exemple un profit singulier et chaque fois personnel.

Dans ses airs variés, un Sweelinck compose et ordonne ; il pratique volontiers le « ground » et la variation polyphonique. Dans les Pays-Bas méridionaux, un Cornet, un Philipps usent dans leurs « canzone » et « fantasias », de ce même type de variation tandis que, dans ses airs à danser, c'est principalement la variation de type rythmique qu'utilise P. Cornet. A la fin du XVII[e] siècle encore, un A. van den

1) Cfr Ch. VAN DEN BORREN, *Les origines de la musique de clavier en Angleterre*, Bruxelles, 1912.

Kerckhoven à Bruxelles, héritier d'une longue tradition, allie ces deux genres de variations, dans une série de pièces de caractère cyclique (1).

C'est la variation de type harmonique que vont cultiver les maîtres allemands dans un genre de composition qui est leur apanage presque exclusif : le choral varié. Il ne s'agit plus ici d'un thème donné mais de tout un complexe harmonique qu'il convient d'approfondir, de creuser afin d'en extraire la substance.

La fantaisie et les artifices sont secondaires, car ce n'est pas en surface ni en apparence qu'il faut varier mais en vérité et en profondeur. Sans doute les maîtres qui cultivent le choral varié usent-ils largement de toutes les acquisitions antérieures : les figurations de divers types qui, d'une « partita » à l'autre, d'une variation à l'autre, transforment le matériel musical donné sous leurs aspects rythmique, contrapunctique, harmonique, mélodique ou agogique qu'appelle ou suggère son contenu. Le choral, dans son entier, est ainsi exploité dans des compositions à deux (Bicinia), à trois (Tricina) ou même à quatre voix ; son « cantus firmus » passe des voix hautes aux basses, subit des augmentations, des diminutions rythmiques, accompagné et comme soutenu d'un contrepoint qui l'éclaire ou qui le masque, ou encore le nie. Les possibilités harmoniques que le choral inclut, il faut les exploiter à l'extrême, moduler vers les tons voisins, aller rechercher dans une tonalité lointaine, une résonance profonde, une réponse à un appel, un reflet, soudain éclairé, d'un aspect du choral primitif. L'accord ici s'évade en polyphonies passagères, en divertissements qui cachent un travail profond et qui s'effacent pour que domine enfin une forme organique qui émerge, alourdie et enrichie de cette plongée dans les abîmes des harmoniques.

Après les essais d'un Scheidt, d'un Buxtehude, d'un

1) Voir *Monumenta Musicæ Belgicæ*, II (1933), p. 5 et ss., *versus* n° 10-19.

Böhm, J.-S. Bach encore portera cette forme à sa perfection. Partant d'une tonalité simple, mode ecclésiastique ou tonalité moderne, il voguera vers les tons extrêmes (1), multipliant les modulations avec une étonnante aisance, une fantaisie qui confine à la virtuosité, et cependant une rigueur impérieuse. Aucune dissonance, aucune fausse relation qui ne se puisse expliquer, qui ne soit impliquée dans le sujet même du choral. La virtuosité ici s'allie à l'ordre.

Les clavecinistes français, eux, seront davantage sensibles à la fantaisie jaillissante de la variation, mais ils la cultiveront à leur manière. Leur écriture, si particulière, qui détaille avec aisance les successions harmoniques, les égrène en arpèges légers dans une polyphonie éminemment labile, ils la tiennent de leurs luthistes. Ils pratiquent volontiers l'air de danse, l'air noble ou la pièce de caractère descriptif dans laquelle un objet précis vient s'incorporer à une écriture musicale qui doit souvent sa forme binaire à la sonate de chambre. L'exemple des virginalistes apporte un couronnement à ce complexe d'éléments divers. Leurs figurations qui dissolvaient en larges traits diatoniques ou chromatiques, en accords ou intervalles décomposés, les notes de valeur longue, les clavecinistes français vont les canaliser en « agrémens », ou petits mélismes aux lois strictes qui viennent orner une note, désagréger un accord d'un arpège ou d'un glissement, « porter » le son là où il doit être, bref, adoucir les angles, atténuer les écarts et surtout pallier les imperfections de l'instrument (2) en remplissant l'espace laissé vide

1) Voir par ex. le choral de J.-S. Bach : *Allein Gott in der Höh sei Ehr.*

2) Imperfections qui devaient leur apparaître bien plus qu'à nous car, dans notre enthousiasme de la redécouverte du clavecin, nous oublions trop souvent que cet instrument ne répondait pas à l'idéal de l'époque et ne pouvait, du point de vue expressif, se comparer au violon qui, lui, approchait de très près, dans ses effets, la voix humaine. Preuve en sont les nombreuses tentatives en vue de son perfectionnement et surtout les recherches qui ont abouti à la découverte d'un instrument qui permettait toutes les nuances : le pianoforte.

par le son trop court de ses notes pincées. Ainsi, dans sa volonté de remplir un espace sonore, l'écriture si particulière des clavecinistes français ressortit encore au style baroque.

Leurs formes se réclament étroitement du principe de la variation. Comme les virginalistes anglais, ils pratiquent volontiers le « ground » mais l'incorporent à un système en lui conférant le rythme de danses alors fraîchement venues d'Espagne et peut-être du Nouveau Monde : la chaconne et la passacaille (1). Le thème, une fois exposé, est repris, sur une basse immuable, en une série de variantes qui affectent tour à tour la ligne mélodique et le rythme, qui accusent les successions harmoniques en accords posés ou décomposés, ou imposent à nouveau le thème dans une polyphonie aérée. Bref, ce sont là les moyens des virginalistes mais ils sont soumis ici à une loi d'ordonnance qui accuse de plus en plus une accélération du mouvement par l'usage de figures rythmiques plus brèves et plus nombreuses (voir : d'Anglebert, « Passacaille d'Armide de Lully » pourvue de nombreux couplets et les 22 variations sur le thème de la « Folie d'Espagne » où l'accélération rythmique des derniers couplets va de pair avec l'accroissement de la plénitude sonore).

La variation, on la trouve aussi dans les « doubles » ou reprise d'un morceau entier agrémentée de variantes ; celles-ci sont, en général, d'ordre mélodique et s'ornent de toutes les manières habituelles, celles-mêmes dont Muffat nous donne un exposé complet dans son « Florilegium secundum » (2).

Mais c'est surtout dans une autre formule que la variation aura la faveur des clavecinistes français, à vrai dire une formule plus disciplinée : celle du rondeau. Ici, le jeu des variations est sans cesse ramené à son point de départ : le

1) Cfr MACHABEY, *Les origines de la Chaconne et de la Passacaille*, dans la *Revue de Musicologie*, XXVIII (1946), fasc. 1-2, pp. 1-21.

2) Voir p. 123 et s.

refrain, toujours identique à lui-même, constitue le pivot de la composition et sert de tremplin aux variations successives qui affectent seulement le couplet. Ici aussi, comme dans la chaconne, intervient le principe de l'accélération rythmique qui confère au dernier couplet un aspect très fourni et un accent des plus animés. En réalité, on assiste, dans ce genre, à une fusion du principe de la chaconne et de la forme du rondeau qui, primitivement, ne s'adressait qu'aux genres comme le menuet ou la gavotte en leur donnant une structure générale assez analogue à celle de l'aria à « da capo », deux refrains encadrant un couplet. La célèbre « Passacaille » de François Couperin nous donne, de cette fusion, l'exemple le plus caractéristique. Le thème y affirme une sorte de démarche majestueuse sur une basse grave et immuable et, deux fois, inscrit son contour dans la tonalité de si mineur. La première variation est comme une réponse, au registre aigu du clavier, à cette grave affirmation ; elle est légère, gracile, ornée sur chacun de ses temps forts et glisse gracieusement sur ses temps faibles. La deuxième module en ré mineur et y scande une marche pointée, sorte d'écho du refrain, chorégraphie mystérieuse, reflet de grâce à cette sombre démarche initiale ; la troisième, plus loin encore, en fa dièse mineur, accentue sa gracilité, la pare de retards, d'hésitations, de soupirs, mais voici que le quatrième couplet alourdit sa démarche de « glissandi » qui se précipitent sur les temps forts, l'accusent de tierces parallèles, introduit une série de modulations séquentielles, rentre en ré mineur et c'est dans ce ton, après la reprise du refrain, que débute le cinquième couplet, dans sa marche régulière de noires au pas alourdi de roulements sur les temps forts ; le sixième, tout en valeurs pointées, affirme vigoureusement, d'accords décomposés, la tonique retrouvée en même temps qu'il module vers la dominante, et le septième ponctue ce rythme d'accords posés et arpégés, brise l'unité tonique de dissonances, semble vouloir faire éclater la forme mais se calme dans

une inclinaison sur la dominante ; enfin le huitième couplet accélère le rythme de doubles croches régulières, où, dans une succession parallèle de tierces, s'affirme la claire tonalité de ré majeur, qui ouvre la voie à une dernière reprise du refrain, cette fois apaisé et élargi. La montée du thème à travers chacun des couplets est en quelque sorte combattue, ramenée en arrière, rivée au refrain immuable. L'élan est dompté ; cependant il est irrésistible et il finit même par entraîner le refrain, qui, à sa dernière reprise, se doit de déployer ses forces en décuplant son volume sonore. Ici encore se jouent les intentions contradictoires ; la lutte entre les formes qui pèsent et les formes qui s'envolent est poussée à un degré extrême, affirme une structure et c'est elle, par son perpétuel recommencement, qui conduit à l'ordonnance. Dans ce domaine encore, le Baroque musical a trouvé son expression idéale, son ordre (1).

Ainsi la variation, incarnation par excellence du Baroque, caractéristique essentielle de ce style, s'est, elle aussi, cherchée à travers le désordre des premières découvertes et s'est trouvée dans des structures définies sans rien abandonner toutefois de son dynamisme essentiel. Elle aussi évolue du désordre à l'ordre. Forme qui s'envole, elle s'affirme au contact des formes qui pèsent et l'antithèse créée par ces intentions contradictoires accuse davantage le caractère instable et mouvant de son principe.

LA DANSE.

C'est la même courbe encore que va nous révéler l'histoire de la musique de pur divertissement : la d a n s e .

A la fin du XVI[e] siècle, nous l'avons vu, la conception du ballet vient souder l'un à l'autre deux airs à danser : la

1) Le titre adopté par Fr. Couperin pour ses pièces de clavecin : *Ordres* est fort caractéristique. Il dit *ordre* et non *suite*, c'est-à-dire ordonnance et non succession indéterminée.

pavane lente à quatre temps et la gaillarde, vive à trois temps. C'est là un noyau. « Pavane-Gaillarde », « Balletto-corrente » ou d'autres agencements similaires, sont construits sur le même matériel mélodico-harmonique, la seconde de ces danses étant une variante rythmique, variation encore, de la première, ou plus exactement une adaptation à son rythme propre du thème initial, comme on peut le voir dans les exemples de M. Marini et de S. van Soldt donnés plus haut (ex. n°s 20 et 58).

Mais bientôt interviendra la ronde des danses régionales : la « piva », la « bergamasca », la « morisque », la « volte » de Provence, la « loure », l' « allemande », la « gigue » que l'on croit originaire des Canaries (1), la « sarabande » des lointaines Amériques, la « Chaconne » et la « Passacaille » introduites en Europe par l'Espagne, le « bransle » de Champagne, le « menuet » originaire du Poitou, le « passepied » qui lui est apparenté, plus tard la « Sicilienne », la « Polonaise » etc.

Porteuses de leur rythme propre, ces danses sont également pourvues de structures diverses. Les unes, les plus fréquentes, obéissent au principe binaire de la « canzon » : une partie d'exposition va de la tonique à la dominante et, après la barre de reprise impliquant une répétition, une seconde partie assure le retour de la dominante à la tonique au prix d'un détour mélodique. Ainsi se présentent la gaillarde, la courante, l'allemande, la sarabande, la sicilienne et d'autres encore.

La forme de la chaconne et de la passacaille est plus singulière ; sous leur aspect primitif et alors que ces danses affectaient une fonction populaire, elles devaient nécessairement faire usage de nombreuses répétitions, étant donné

1) L'origine de ces danses est encore fort obscure et sérieusement controversée. Nous nous bornons ici à donner les interprétations les plus courantes. Cfr à ce sujet C. SACHS, *Histoire de la Danse*, Paris, Gallimard, 1938, et THOINOT-ARBEAU, *Orchésographie*, éd. L. Fonta, Paris, 1888.

leur forme brève. Aussi comprend-on parfaitement leur fusion avec le principe du « ground » anglais qui leur permettait, à chaque reprise, d'opérer une variante sur cette basse immuable et les haussait ainsi au niveau d'un style. Ce type de danse introduira dans la « Suite » la forme à variations, apportant ainsi un nouvel élément de diversité en même temps qu'une forme très étendue, qui devait permettre de plus longues évolutions chorégraphiques.

D'autres danses, en France surtout, obéissent à la formule du rondo et la dualité de leur matériel thématique se pare du décor sans cesse renouvelé du style à variations qu'encadre et informe un refrain toujours identique à lui-même. Tel est le cas du « menuet » et du « passepied ». Mais ici, la variation n'est pas indéfinie et une forme fermée, accomplie, viendra distinguer ces danses. Cette forme, condensée en un premier menuet composé de deux refrains encadrant un couplet, est suivie d'un second menuet de même coupe dont l'éclairage tonal passe du majeur au mineur, ou vice-versa ; après quoi, on reprend intégralement le premier menuet. La structure atteint, par ce moyen, une certaine extension, d'utilité chorégraphique encore, par l'effet d'un principe analogue à celui de l'air à « da capo », tandis que l'alternance majeur-mineur est génératrice d'un balancement de grâce.

Cette formule sera adaptée à d'autres rythmes de danse, la gavotte, la matelotte, la courante et même, chez les Français surtout, à des pièces de caractère descriptif.

Plus singulière encore est la fortune de la gigue. Quelle que soit son origine (1), on la voit tout d'abord apparaître dans l'écriture mélodique et la structure binaire propre aux airs à danser ; plus tard, soit vers le milieu du XVIIe siècle, elle se conjugue curieusement avec le principe du style fugué auquel elle restera attachée tout en conservant

1) Cfr DANCKERT, *Geschichte der Gigue*, Leipzig, 1924.

son schéma binaire et même encore lorsque, au XVIIIe siècle, elle adoptera le développement propre à la forme-sonate. Seuls, à vrai dire, son rythme ternaire et sa démarche tournoyante auront subsisté à travers de multiples modifications de forme et de langage.

Toutes ces formes, si diverses, tous ces rythmes variés convergent et s'assemblent et, vers la fin du XVIIe siècle, assurent et composent un genre de musique de chambre que nous avons déjà nommé : la Suite. Celle-ci, nous le savons, fait appel à l'ouverture Grave-allegro de la sonate d'église et propose ensuite un certain nombre d'airs à danser dans un ordre plus ou moins déterminé. L'ordonnance la plus fréquente se compose ainsi : allemande, courante, sarabande et gigue, mais elle est fréquemment augmentée, selon les cas et les régions, par d'autres rythmes comme le menuet, la sicilienne, la loure, la chaconne, la forlane, etc. L'alternance est ici obtenue non seulement par le jeu des contrastes rythmiques mais par celui des formes si diverses qui composent ces airs à danser : structures binaires ou ternaires, de caractère fixe et de longueur déterminée, formes indéfinies des danses à variations, formes allongées des menuets fondés sur le principe du retour à « da capo », tout est élément de diversité, jeu de contrastes, antithèse enfin.

Ordonnance indéfinie, comme on l'a vu au chapitre précédent, la Suite ne trouvera jamais son achèvement ; sa forme n'accèdera pas à l'unité et toujours, sous tous ses aspects, elle sera susceptible d'ultimes prolongements. Point d'aboutissement du « balletto » de la Renaissance, c'est-à-dire de la dualité primitive de ses rythmes, la Suite conservera toujours cette opposition entre la forme qui pèse et pose et la forme qui s'envole, et jamais n'atteindra la structure organique, accomplie de la sonate. Genre baroque par excellence, elle était destinée à disparaître dès l'irruption du classicisme viennois. Mais dans ses sommets comme les « Concerts Royaux » de Fr. Couperin, les « Ouvertures » de

J.-S. Bach, les « Suites » de Haendel, elle avait atteint une telle perfection de forme, un tel équilibre dans le balancement de ses parties que l'on peut sans conteste affirmer qu'elle y avait acquis son ordre suprême.

LA FORME-SONATE.

Quant à la sonate, elle va trouver son ordonnance définitive au cours du XVIIIe siècle. La succession vif-lent-vif, mise en honneur par la jeune « Sinfonia » napolitaine, utilisée par Vivaldi dans ses concertos pour le violon, va peu à peu s'implanter dans le domaine de la sonate en y fomentant une lente mais sûre révolution. L'ouverture pompeuse et lente ayant disparu, c'est le premier allegro qui se doit de remplir ce rôle d'introduction : il le fera par le choix de son thème et par son développement particulier. C'est à cette époque qu'apparaissent ces thèmes aux rythmes carrés, à l'allure énergique qu'un Vivaldi et un Haendel sauront si admirablement inventer et exploiter. C'est à cette époque aussi que la thématique, abandonnant sa binarité primitive, va se constituer en trois épisodes et que la forme-sonate, avec son exposition, son développement et sa reprise, image éployée du thème, va retenir toute l'attention du compositeur. Forme d'une logique parfaite, elle devenait aussi éloquente, aussi claire qu'un discours ; son exposition recevait, dans la deuxième partie, un développement d'une dialectique rigoureuse, tandis que la reprise, dans une sorte de péroraison, ramassait tout le contenu thématique du morceau et y apportait une conclusion (1).

Le second morceau, par contre, est lent et donne lieu à

1) La nouvelle formule de la sonate, vif-lent-vif, n'a pas toujours été comprise dans sa véritable essence et appliquée dans ce qu'elle avait de révolutionnaire. L'œuvre de certains compositeurs des Pays-Bas méridionaux nous en livre de curieux exemples. Ainsi H.-P. Bréhy et H.-J. De Croes, composent des sonates en trois mouvements, de succession vif-lent-vif, à la nouvelle manière italienne, mais leur premier allegro n'est autre chose qu'un allegro fugué,

l'épanouissement d'une belle ligne mélodique dont le thème symétrique reçoit un développement binaire. A la virilité du premier mouvement, le second oppose un caractère adouci, souvent dans une tonalité mineure, et adopte parfois le rythme gracieux d'une sicilienne, la grâce des triolets ou les raffinements rythmiques du style galant, tels les valeurs pointées, la subdivision extrême de la mesure, les rythmes inversés « alla lombarda » etc.

Le troisième morceau, enfin, est vif, plus rapide même que le premier ; son thème est souvent réparti dans une mesure à trois temps et affecte l'animation singulière de la gigue, ou bien sa vivacité extrême se mesure en deux temps de noires, ce qui accuse encore la décision de son débit mélodique. Binaire ou ternaire, sa forme n'est jamais très développée et ne constitue en aucun cas un pendant à l'allegro initial. Il est une fuite, une course folle, alors que le premier morceau, malgré sa vivacité, posait.

La sonate est ainsi une forme accomplie, un cadre idéal dans lequel peuvent s'inscrire toutes les techniques, toutes les écritures, s'exprimer tous les sentiments. Forme mesurée, qui a un commencement et une fin.

Or, voici qu'au sein de cette unité conquise, réapparaît l'éternel besoin de contraste. Vers le milieu du XVIII[e] siècle, sonates de clavier, sonates en trio se voient pourvues, au cœur même de leur premier allegro, d'un second thème dont l'accent, l'allure s'opposent essentiellement au premier : celui-ci continue à s'affirmer par son caractère martial, énergique, dans un rythme décidé, tandis que le second adoucit son contour, ralentit son débit rythmique et se pare de grâces diverses. Besoin d'opposer sans doute et recherche

sans forme-sonate, et paraît ainsi curieusement privé de son grave initial. La forme est appliquée mais l'esprit nouveau n'a pas été saisi par ces compositeurs. En Italie, de nombreux compositeurs écrivent des sonates en trois parties, mais, fidèles à l'ouverture « grave » des sonates anciennes, adoptent la succession : lent-vif-vif.

d'éléments de contraste mais la dualité, qui à l'époque baroque primitive relevait à la fois d'une nécessité formelle et d'un besoin d'émouvoir, se pare ici d'intentions psychologiques. C.-Ph.-E. Bach s'expliquera à ce sujet dans la Préface de sa sonate en trio de 1753 (1). Ce qu'il veut ici ce n'est pas une opposition de formes ou un contraste pathétique, c'est établir un dialogue entre deux caractères différents qu'il nomme le « sanguineus » et le « melancholicus », un dialogue au cours duquel chacun d'eux exposera sa façon d'être, sa nature et ses raisons. Le sanguineus sera représenté par le premier violon, le melancholicus, par le second ; et, au cours du développement, ils enlaceront leurs motifs dans un travail où ils seront remaniés, tour à tour déformés et reformés au gré d'un jeu polyphonique qui les confond et d'une série de modulations qui les entraîne loin de la tonalité initiale. La reprise, enfin, les ramène dans leur état original et leur accord se manifeste sur le terrain de la tonique.

Il y a ici dialogue, entretien aimable, plutôt que lutte. C'est une conversation ordonnée, raisonnable, parfaitement construite, comme un discours ; à la thèse de l'exposition, succède l'antithèse du développement et la reprise constitue à cette opposition, une synthèse logique.

Transposé sur le terrain de la sonate en solo ou de la sonate pour clavier, ce principe donne naissance à la sonate dite bi-thématique dans laquelle le premier thème incarne le sanguineus tandis que le second est représenté par le melancholicus. Ramassé par un seul plan sonore, le dialogue va s'étendre, éployer sa forme, amener une structure plus large. La sonate devient ainsi une composition parfaite, accomplie ; qu'un aimable menuet vienne se glisser entre l'andante et le finale, et elle sera susceptible de tout dire, de dépeindre toute la gamme des sentiments humains. Mais

1) Cfr MERSMANN (H.), *Ein Programm-trio C.-Ph.-Em. Bachs*, *Bach-Jahrbuch*, 1917, p. 137 et ss.

dans son seul premier allegro, qui la résume, c'est la forme-sonate, la forme-type de la sonate, le modèle.

Ce modèle va se répandre largement et, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, il n'est pas de genre instrumental qui ne lui obéisse : musique de clavier, sonate à violon seul et clavier, sonate en trio, quatuor et toutes les manifestations de la musique de chambre, symphonie, concerto même, toute forme lui sera soumise.

Le concerto, toutefois, va conserver des attaches précises avec ses origines, avec sa cause instrumentale : l'antithétisme des masses sonores. Lui aussi, comme la sonate, suivra la « sinfonia », dans sa distribution tripartite, vif-lent-vif. Lui aussi, dans sa constante opposition, aura le souci de développer le premier allegro en un travail où le solo et l'orchestre auront part égale, et bientôt, d'imposer à l'un comme à l'autre, le dialogue de deux thèmes de nature différente. De plus en plus, l'orchestre aura tendance à s'effacer devant le soliste, de plus en plus celui-ci s'épanouira en larges monologues auxquels le tutti fera écho, de plus en plus la forme-sonate apparaîtra dans toute sa clarté et le concerto se pliera à l'esthétique nouvelle qui est ligne bien plus que masse. Cette constatation s'impose impérieusement si l'on veut bien comparer les concertos brandebourgeois, ou même, pour prendre un exemple dans les concertos pour violon solo, les concertos en mi majeur et en la mineur, ou encore les concertos pour clavecin de Bach, aux concertos pour violon ou piano et orchestre de Mozart. Là, c'était le jeu et même le choc des masses sonores, c'étaient les oppositions organiques, des mondes qui se heurtaient; ici, c'est le déroulement d'une ligne, étayée, soutenue ou renforcée par l'orchestre. Dans ce domaine encore, le dialogue a succédé à la lutte ; c'est le triomphe de la forme-sonate, la victoire de l'ordre, l'aube du classicisme.

Mais c'est dans la symphonie surtout que cette victoire de la clarté s'affirme.

Son principe même est opposé à celui du concerto ; alors que celui-ci est contraste et opposition de volumes, la symphonie est unité : *συμφωνία*. Les instruments ne doivent pas seulement résonner : ils doivent « ensemble » résonner, comme chantaient ensemble les voix de l'art homorythmique de la Renaissance. Ce principe dort, doit dormir au cours de l'époque baroque, car il ne répondait alors à aucune nécessité, il était à l'encontre des tendances les plus affirmées. Il sommeille dans la « toccata », l'antique fanfare, et sa pratique demeure reléguée à d'humbles fonctions : la guerre, la chasse, la Tour (« Turmmusik ») (1). Les fêtes civiles et religieuses lui préfèrent, comme ouverture, la pompeuse sonate pour instruments de cuivre ou le concerto plus décoratif. Toutefois Monteverdi l'utilise comme ouverture de l'« Orfeo » et les compositeurs napolitains l'emploient volontiers aux mêmes fins. Et c'est là, on le sait, qu'elle se développera en deux parties avec reprise, à l'image de la canzon, et qu'elle sera suivie d'un intermède lent, très court, et d'un finale vif. « Sinfonia », telle est son appellation la plus courante. Toutes ses parties résonnent ensemble, comme les accords d'une fanfare.

On connaît son aventure vraiment prodigieuse. C'est dans l'œuvre de Vivaldi qu'elle trouve son indépendance dans de petites « sinfonie » qui servent d'ouverture non plus à un opéra mais à un concert : « Overtura » et « sinfonia » sont alors synonymes. A ce moment de son histoire, la sinfonia se compose d'un allegro de forme binaire, au thème allègre, d'un andante qui s'éploie souvent dans la belle ligne mélodique de son premier violon et d'un finale vif, au rythme carré, à l'allure énergique. On sait aussi ce que fut sa fortune sous la génération suivante, celle des Sammartini en Italie, des Stamitz à Mannheim, de van Maldere dans les Pays-Bas, de J.-C. Bach à Londres, des petits maîtres vien-

1) Cfr *Trompettefanfaren, Sonaten und Feldstücke, Erbe Deutscher Musik*, sér. I, t. 7 (1936).

nois qui précédèrent la grande époque. Le premier allegro y a pris une extension aussi considérable que dans la sonate, l'andante central, paré des grâces exquises du style galant ou de l'émouvante simplicité des thèmes populaires, se développe en forme de lied et le finale, empruntant son rythme à une danse stylisée ou populaire, binaire de structure, plus vif encore que le premier allegro, termine la sinfonia dans un mouvement fulgurant.

C'est à ce point de son évolution formelle que la trouvent Haydn et Mozart.

Mais ce qui est remarquable, c'est qu'à travers cet acheminement de près d'un siècle, ayant subi tour à tour l'emprise de la sonate, dans sa forme, du concerto, dans le libre épanouissement mélodique de son andante, tout en agissant à son tour sur ces genres, elle ait conservé dans son premier allegro, signe de ses origines, cette thématique de fanfare, qui affecte d'un caractère essentiellement amélodique, son premier thème. Voyons non seulement les « sinfonie » de Vivaldi, ou les « sinfonie » de l'époque dite de Mannheim, mais encore les symphonies de Haydn, de Mozart et même de Beethoven : toutes s'affirment par la majesté ou la puissance d'un accord, posé ou décomposé, qui engage tout l'orchestre. Le « thème du Destin » de la Cinquième symphonie ou le fulgurant éclair ré-la, la-ré, qui ouvre la « Neuvième » ne sont pas autre chose. Or, cette écriture en accords qu'exige et justifie l'appellation « symphonie », on la voit, au cours du XVIIIe siècle, envahir l'œuvre entière. Ce qu'elle apporte, c'est une soumission de toutes les parties écrites à un ensemble cohérent, une sujétion de la basse aux parties hautes, porteuses de forme et de clarté ; de là cette écriture neutre des basses et des voix intérieures, ces « batteries » de notes répétées qui comblent l'espace vide entre les premiers violons et les basses, ou ces formules de remplissage à la manière des basses d'Alberti que l'on rencontre souvent aux seconds violons tandis que les premiers proposent une belle ligne mélodique.

Ce n'est pas seulement un ordre que conquiert ainsi la symphonie mais une unité, un style. Et c'est ce style qui, allié à la forme-sonate triomphante, assure la grandeur du classicisme naissant.

Ainsi donc, les longs cheminements de l'âge baroque viennent aboutir à cette forme claire, concise, complète, en un mot, accomplie. Un âge classique, ordre ultime, se lève, résultat de nombreuses recherches, aboutissement de tâtonnements obscurs, solution enfin de tous les problèmes qu'avait apportés avec soi le « stile nuovo ».

A travers les éléments permanents du langage musical : rythme, mélodie, harmonie, des formes ont surgi, des genres nouveaux ont fait leur apparition, et lentement, mais rejetant l'inutile accumulé en cours de route, gonflés d'expérience, ils ont atteint un mode d'expression idéal, unique en soi, inégalé.

Nous avons vu ainsi, comment la musique, à l'aube des Temps modernes s'est dirigée du Baroque au Classique.

CHAPITRE IV

Limites et propositions du Baroque musical

> « *Mon Dieu, quelle guerre cruelle,*
> *Je trouve deux hommes en moi...* »
> J. Racine. *Cantiques.*

Il nous reste maintenant à confronter les faits que nous a révélés l'étude du Baroque musical avec les théories dont nous avons fait mention dans l'introduction de cet ouvrage et à en dégager la leçon qui s'impose; ou, plus exactement, à établir la théorie du Baroque en musique, à déterminer ce que l'on entend ou peut entendre par là.

Et, tout d'abord, tentons de préciser une classification, une délimitation de ce phénomène dans le temps.

C. Sachs fait naître le Baroque en musique avec l' « Orfeo » de Monteverdi (1). Or, nous avons vu que lorsqu'apparaît l' « Orfeo », le Baroque depuis longtemps déjà s'était emparé de tous les éléments du langage musical et que, précédant le « Dramma per Musica », le madrigal représentatif, voire même le madrigal polyphonique, s'étaient déjà engagés dans les voies de l'esthétique nouvelle.

Il convient donc de reporter plus haut la naissance du « stile nuovo »; cette constatation a son importance car

1) Cfr C. SACHS, *Barock musik*, *Peters Jahrbuch*, 1919, et dans une conférence faite à l'Institut des Hautes Etudes en 1935.

elle nous permet, une fois de plus, de détrôner une légende : celle du retard de la musique, dans son évolution, sur celle des arts plastiques (1). Nous dirons donc que le Baroque en musique, naît de manière fort obscure — comme toutes les grandes choses du reste — dès la seconde moitié du XVIe siècle et qu'il se distingue d'abord par des signes :

1° la désagrégation du style polyphonique en bi-choralité d'une part, en propension à la monodie accompagnée, d'autre part ;

2° le principe du madrigalisme qui brise un ordre établi par son besoin de traduire un texte dans ses moindres détails, rompt l' « exactitude » (2) de l'écriture renaissante par ses « madrigalismes », et, par son chromatisme, la progression parfaite de l'harmonie.

Par là, on peut dire qu'avant d'être forme, le Baroque musical émerge d'un état d'esprit : esprit de réaction, d'une part, contre un langage devenu parfait et qui ne pouvait plus que s'engager dans les voies de l'académisme ; volonté, d'autre part, d'exprimer l'homme non plus dans ce qu'il a d'universel ou de collectif, mais sous un jour plus singulier.

Cette poussée interne donne naissance à des formes :

1° le madrigal polyphonique chargé d'intentions expressives;

2° le madrigal de type représentatif qui, plus qu'une forme, est déjà un genre;

3° les diverses apparitions de la musique instrumentale et tout spécialement la sonate, incertaine encore dans sa forme, mais riche de possibilités futures.

Ces différentes manifestations constituent ce que nous

1) Légende qui semble avoir sa source chez Nietzsche *(Menschliches*, II, par. 171). Cfr ANDLER, *Nietzsche et le transformisme intellectualiste*, Paris, 1932, p. 97. « De tous les arts elle (la musique) est, dans chaque civilisation le dernier venu. Elle s'attarde, et quand elle parle, c'est un temps déjà évanoui. Elle est le langage des époques mortes. »

2) Nous prenons ce terme au titre du livre de J. SAMSON, *Palestrina ou la poésie de l'exactitude.*

voudrions appeler le Baroque primitif (1). Cette époque se situe dans le dernier tiers du XVIe siècle.

Avec la seconde période, le Plein Baroque, nous assistons à l'irruption des genres nouveaux. L'opéra, l'oratorio, la cantate, la sonate, le concerto, tandis que la polyphonie se réfugie dans la polychoralité des messes et des motets et se cherche de nouvelles raisons d'être dans la musique d'orgue.

En même temps, le langage se constitue. La mélodique s'affirme dans le style du récitatif et se compose dans celui de l'air, tandis qu'à travers les méandres du style instrumental, elle se décompose et se reforme, se recrée enfin, enrichie au contact de techniques qui jusque là lui étaient demeurées étrangères. L'harmonie découvre des possibilités insoupçonnées et les exploite, éclairant de brusques lueurs l'accompagnement des récits, sondant les dissonances dans leurs effets de surprise ou dans leur pouvoir expressif, et enrichit son domaine de découvertes qui en révèlent les abyssales profondeurs. La rythmique, si nouvelle dans son agitation soudaine, accélère ou ralentit tour à tour les mouvements, des basses se propage aux parties hautes, du détail s'étend à un rythme suprême, entraîne toute la musique dans un élan irrésistible, de caractère ascensionnel.

Toutes les formes — toutes les formules —, tous les gen-

1) Que le lecteur veuille ne pas se méprendre sur nos intentions et nous accuser de vouloir bâtir un système. Notre essai de classification du Baroque musical vise tout au plus à mettre un peu de clarté dans ce phénomène complexe. Nous n'entendons nullement créer entre les trois stades du Baroque, que nous esquissons ici, des barrières rigoureuses. C'est ainsi, par exemple, que nous reconnaissons Palestrina, dont l'œuvre se situe à l'époque qui nous occupe, comme un pur musicien de la Renaissance, non un classique attardé mais un authentique musicien classique. Un génie de cette qualité peut impunément être de son temps ou ne pas l'être, c'est-à-dire retarder ou anticiper. Cela n'a aucune importance. Et cette parenthèse nous donne l'occasion de réfuter Woelfflin, lequel considère Palestrina comme un musicien baroque, sous prétexte qu'étant contemporain de Michel-Ange, il vit à une époque déjà baroque.

res viennent ainsi converger et se compénètrent d'influences réciproques; la fusion des formes s'opère tandis que s'accomplit la confusion des genres. La distinction s'atténue entre sonate d'église et sonate de chambre et l'Eglise tolère et même appelle le style d'opéra dans ses manifestations liturgiques.

Cette période occupe approximativement tout le XVII[e] siècle.

Enfin apparaît ce que nous appellerons le B a r o q u e t a r d i f. Il se présente sous deux aspects très différents et, apparemment, contradictoires.

Les formes se sont trouvées, les genres établis et un style est « apparu ». La fusion entre le sacré et le profane désormais accomplie, deux genres subsistent dans le domaine de la musique instrumentale : la sonate et le concerto. L'un comme l'autre a délaissé l'indétermination primitive pour accueillir des formes plus stables. Concerto grosso ou solo abandonnent les successions en soi indéfinies de morceaux alternativement lents et vifs pour adopter l'ordonnance fermée, le cycle parfait de trois parties successivement vif-lent-vif.

Dans le domaine vocal, la cantale établit ses textes poétiques sur des airs de coupe définie et abandonne la forme strophique, aux retours indéterminés et toujours possibles, pour la forme à « da capo », elle aussi enfermée dans un cycle. Quant à l'opéra et à l'oratorio, ils s'érigent en vastes fresques dont le déroulement obéit à la succession alternée de ritournelles instrumentales, de récits, d'airs et de chœurs, et la multiplicité de l'action se voit soudée par une vie musicale ininterrompue. Cette conception laisse loin derrière elle les premiers essais du genre qui n'étaient autres qu'une série de madrigaux juxtaposés.

Les grandes lois du Baroque animent ces formes : l'antithèse, le principe de la multipolarité qui en assure, paradoxalement, l'unité, le jeu incessant des intentions con-

tradictoires, l'extension des genres, dont le noyau central prolifère à l'infini (1).

Toutes ces formes sont créatrices de catégories qui les situent sur le plan de la grandeur : elles s'élancent avec vigueur, se déplacent avec fougue, lourdes toujours d'un énorme potentiel de matière sonore et, fortes de ces éléments accumulés, fusent d'un élan vers l'infini : élan tragique ou sublime dans son effet.

Bref, le Baroque, au cours de cette période, a conquis son style musical.

L'autre aspect de ce moment, affecte les éléments du langage musical. La virtuosité s'en est emparée : la mélodique s'amenuise en détours gracieux, se subdivise en rythmes inusités qui la césurent de cadences brèves, l'écartent de son cheminement naturel, l'agitent de mille envols ; l'harmonie se dissout en crissantes dissonances, en rares agrégations. La grâce et le bizarre se conjuguent dans l'œuvre des petits maîtres : à leur propos, on peut parler de style galant. Dans la production des compositeurs de premier plan, cette dissociation de langage crée une animation, un élan qui agite les formes mais les envols de grâce ne peuvent les emporter. Sûres d'elles-mêmes, elles rejettent un langage qui, ayant terminé son rôle, s'évanouit dans le détail, et puisent à la fraîcheur des sources populaires une vigueur nouvelle.

Un classicisme est né : le classicisme viennois avec tout ce qu'il comporte d'éléments pré-romantiques.

Cette troisième phase du Baroque occupe toute la première moitié du XVIII[e] siècle et s'arrête à Mannheim, à Paris et à Vienne entre 1740 et 1765.

Cette classification, on le voit, sans briser nécessairement celles de Kroyer (voir plus haut p. 22 ss.) et de Schenck (p. 26 ss.) les comprend et, en quelque manière, les explicite.

1) A remarquer dans des œuvres de caractère cyclique comme l'*Estro Armonico* de Vivaldi, la série des *Concerts Royaux* de Couperin, ou l'*Art de la Fugue* de J.-S. Bach.

Nous devons toutefois souligner ici que Kroyer semble négliger, dans son examen du Baroque musical, des éléments qui nous paraissent essentiels. Il ne voit, en effet, le Baroque que dans 1°) l'augmentation du nombre de voix et l'apparition de la bi-choralité (1550-1600) ; 2°) dans l'instauration de la polychoralité avec ses effets décoratifs (1600-1700) ; enfin 3°) l'épanouissement final du style, avec l'« opera seria », les passions et toutes manifestations de caractère monumental. S'il considère comme « hautement baroque » l'usage de la basse continue et la pratique du « bel canto », il ne souffle mot de l'apparition de la monodie, que nous considérons, on l'a vu, comme l'un des signes les plus décisifs. Il met ainsi l'accent sur les expressions que nous serions tentée d'appeler mineures du Baroque musical, c'est-à-dire précisément celles qui constituent un prolongement et une dissociation des techniques renaissantes, qui se perdent dans les abus d'une polychoralité monumentale, et il semble négliger les expressions majeures sur lesquelles nous avons, à suffisance, attiré ici l'attention.

Or, c'est là voiler l'essence par l'apparence, avec cette conséquence grave que le Baroque est ainsi uniquement envisagé sous un aspect de décadence ; c'est nier son caractère constructif, que nous avons par ailleurs démontré. C'est en quelque sorte rejoindre la thèse de Della Corte et Pannain, que nous réfutons plus loin. C'est refuser au Baroque la valeur d'un concept de style et le reléguer au rang d'un stade terminal, sans importance, dans l'évolution musicale. Or, ce n'est certes pas là ce qu'avait voulu l'auteur puisque — son titre le dit —, voulant opposer le style de la Renaissance à celui du Baroque, il les considère l'un et l'autre, comme des entités esthétiques.

En ce qui concerne la classification de Schenck, nous avons relevé plus haut ses limites et même ses erreurs. Une fois encore, ce n'est pas suffisamment expliquer le Baroque primitif en ne montrant que le dégagement des formes de

la Renaissance. Ce qu'il faut souligner, selon nous, c'est cette « révolution » du langage, dont la propension à la monodie et à la polychoralité sont les signes distinctifs en même temps que les premiers résultats. Schenk, lui aussi, considère le Baroque, à l'origine, comme un élément de décadence alors qu'il nous paraît plus juste et plus exact de mettre l'accent sur ce ferment de vie nouvelle qui apparaît dès ses premières manifestations.

Au surplus, comme il a été dit plus haut, Schenck compartimente trop étroitement ses trois stades successifs du Baroque en accordant à chacun le privilège d'un langage (polychoral, mélodique, contrapunctique), alors que ces trois techniques ont coexisté à travers toute l'évolution musicale depuis la seconde moitié du XVIe siècle jusqu'au milieu du XVIIIe.

La classification que nous avons adoptée présente l'avantage de réduire ces distinctions par trop systématiques et, dans ces trois stades : Baroque primitif, Plein Baroque, Baroque tardif, dont nous avons relevé les caractères, nous considérons davantage tout comme le fait Zenck (voir p. 28 ss.) des « traditions » plutôt que des états ou des styles successifs.

***

Une constatation s'impose de l'examen des faits énoncés au cours des chapitres précédents autant que de la classification que nous venons d'établir : c'est que la musique n'évolue pas du Classique au Baroque, comme le démontre Focillon dans la « Vie des Formes », pour les arts plastiques, mais au contraire du Baroque au Classique.

Cette contradiction appelle examen.

Rappelons la thèse de Focillon. Pour lui (voir pour le détail plus haut p. 14 et ss.), les arts évoluent suivant trois stades ou états : l'archaïsme, le classicisme et le Baroque. Le Baroque est donc un point terminal de ce développe-

ment. Toute forme y aboutit et s'y perd. Précisons que cette *théorie, Focillon la fonde sur ses observations dans le seul* domaine des arts plastiques. Il semble donc que l'on puisse découvrir dans la nature respective des arts plastiques et de la musique, la cause de leur évolution singulière.

La matière d'art (plastique), dit Focillon, « est condition de l'espace. Elle est forme ». Dans sa phase archaïque ou expérimentale, son évolution nous offre un bloc, à peine dégrossi ; c'est la masse informe des statues orientales primitives, le « Kouros » grec à tronc rectangulaire, la colonne romane. Les formes se cherchent, statiques, frontales, rigides, dans la crainte de perdre leur équilibre. Et voici que, lentement, elles se trouvent ; elles s'éveillent à la vie et se meuvent dans un geste éternel. C'est l'équilibre, l'âge classique. Une convenance absolue y règne entre la forme et le contenu, entre le langage et l'expression. Enfin, elles s'animent, s'agitent, « prolifèrent, envahissent l'espace ». Le métier, définitivement conquis, domine la forme et la pensée ; son pouvoir absolu est signe de décadence. D'autres formes doivent naître.

Or, la musique diffère dans son essence. Elle n'est pas condition de l'espace et sa matière intangible n'est autre que la vibration sonore que mesure le temps. Elle ne s'incorpore pas dans un bloc ; elle s'inscrit par des signes. Elle est jeu des nombres ; elle est mathématique. Par là, tout s'explique.

Parce qu'elle est mathématique, son point de départ n'est pas matière informe mais obscur problème. Le système pentatonique des Orientaux, dont l'échelle est fondée sur des quintes successives, le système du tétracorde des Grecs ne sont pas autre chose que deux solutions d'un problème fondamental : celui de la division du son en intervalles. Pendant toute l'antiquité classique et le haut moyen âge, la musique, purement monodique, ne visera qu'à résoudre les problèmes, à épuiser les multiples possibilités qu'offre, dans le cadre de

la gamme, le principe des modes, des harmonies, des rythmes sur le plan d'une ligne monodique.

Prenons un exemple plus proche, mieux accessible parce que des œuvres subsistent qui peuvent éclairer notre raisonnement : l'histoire de la polyphonie dans notre musique occidentale. Obscurément encore, un nouveau problème se pose : celui de la juxtaposition de deux voix différentes dans la simultanéité. En vérité, c'est toujours le problème de l'intervalle, mais qui se déplace ici du domaine du temps à celui de l'espace.

La première tentative de polyphonie nous livre des successions parallèles de quartes et, en cas de doublure de la voix principale à l'octave, des successions de quintes et d'octaves. D'autres essais se manifestent : les départs de l'unisson vers les intervalles requis et le retour à l'unisson.
avaient donné aux musiciens l'idée de composer non plus par mouvement parallèle mais par mouvement contraire. D'autres intervalles étaient ainsi découverts et leur exploitation en tant que « passages » allait apporter un élément de diversité à la technique nouvelle.

Epoque d'essais, de tentatives multiples, âge expérimental où le langage se cherche obscurément dans un domaine aux richesses encore insoupçonnées. La musique s'y révèle, une fois de plus, pure mathématique.

Et brusquement apparaissent des genres, foisonnent des solutions. Aux « organa » à deux et à trois voix succède le motet avec sa multiplicité de voix et de langages. Le thème grégorien, posé au ténor, va se voir accompagné de voix au mouvement plus vif; sur un note du ténor, s'éploie, en un débit rapide, le texte du « motetus » tandis que le « triplum » s'évade en mélismes plus rapides encore. Les modes rythmiques viennent ainsi associer leurs différences à la multiplicité des voix et à la pluralité des textes. On dirait que chaque partie se meut et prolifère pour elle-même.

Et voici que les genres profanes entrent en lice et s'empa-

rent des lois polyphoniques tout en y apportant leurs propres principes; voici que la messe, motet monumental, fait appel, elle aussi à la somptuosité de la polyphonie. L'édifice s'accroît à un tel point qu'au XIVe siècle, on devra le subdiviser en épisodes isorythmiques pour lui restituer quelque clarté.

C'est l'âge des découvertes et des solutions multiples. Tous les genres, toutes les formes sont requis à l'élaboration du style musical; toutes les solutions interviennent à la fois.

Dans un apaisement général, le XVe siècle fait encore des découvertes, aggrave l'espace par l'usage des voix de basse, ouvre le domaine de la polyphonie à des genres qui étaient demeurés jusque là purement liturgiques comme les Passions, les Lamentations de Jérémie, le Magnificat. C'est le Baroque.

Enfin, apparaît la solution. La polyphonie, après avoir épuisé tous ses pouvoirs, tenté toutes les recherches, inventé toutes les techniques, a choisi son langage. Elle s'est soudain dépouillée de l'inutile fatras et s'érige en un style clair, pur, partagé entre l'homorythmie, où toutes les voix convergent en un ensemble cohérent, et l'écriture imitative, où elles contribuent à l'élaboration d'une dialectique rigoureuse et limpide. C'est l'âge classique, l'âge d'or a-t-on dit, de la polyphonie.

Ce même mouvement général, nous l'avons vu se manifester au cours de l'époque baroque et toutes ses tentatives, pendant près de deux siècles, viennent aboutir au classicisme viennois.

Nous pourrions multiplier les exemples, faire remarquer que le motet du XIIIe siècle constitue un aboutissement en soi, un style classique, tellement classique, qu'après lui il faudra repartir d'autre chose, renouveler le langage, ce que firent les compositeurs du XIVe siècle qui ne s'y trompaient pas en appelant leur musique « ars nova » par opposition à l' « ars antiqua » du XIIIe siècle; nous pourrions dire aussi

que le romantisme ayant épuisé ses pouvoirs dans la solution wagnérienne, un âge nouveau d'expériences et de recherches est né ensuite dont nous avons assisté aux balbutiements puis aux tentatives de caractère hautement mathématique ; et l'on pourrait actuellement parler du Baroque d'un Milhaud, d'un Honegger, d'un Messiaen. En vérité, nous serions actuellement, après l'âge expérimental où se sont ouverts les domaines du langage atonal, polytonal, poly-contrapunctique (1) et où des tentatives de système en quarts de ton se sont manifestées, au seuil d'un nouvel âge baroque, dont il nous reste à observer le déroulement.

Ainsi donc, parce que mathématique, la musique évolue, dans ses formes, dans son langage et dans son esprit du Baroque au Classique. La solution du problème posé une fois trouvée, tout recommence.

***

Cette constatation nous invite à nous demander si la musique peut trouver place dans la théorie du Baroque selon E. D'Ors. Le classicisme musical nous est, en effet, apparu comme un moment rare, un instant d'équilibre, qui, une fois atteint est vite dépassé (2), vite détrôné, îlots de classicisme dans un océan voué au Baroque (3). Sans cesse en quête de son classicisme, la musique évolue dans les formes mouvantes du Baroque. Mais contrairement à ce qu'a dit

1) J. YASSER, *La Tonalité évolutive*, Revue Musicale, février 1938.

2) Voyez le classicisme viennois, représenté idéalement par Haydn, que Mozart atteint dans ses œuvres les plus limpides, et que Beethoven vient briser, disloquer, nouvelle irruption du génie baroque ; voyez le classicisme de la Renaissance, comme il s'effrite rapidement après Josquin.

3) KOHLER, dans ses *Lettres de France* (Lausanne, Payot, 1943, p. 117), affirme un point de vue analogue pour ce qui regarde la littérature : « Il me paraît plus vrai de tenir le baroque pour la norme permanente ou pour l'état fondamental de la culture universelle, et le classicisme comme un sommet auquel certaines nations s'élèvent à certains moments. »

E. D'Ors, toute musique, art du mouvement, n'est pas baroque. Il est en musique, des moments classiques, il y a des maîtres classiques, il y a des formes musicales qui, en soi, sont classiques. Chaque fois qu'une grande forme apparaît et s'empare de tous les genres, il y a classicisme : nous pourrions ainsi parler du classicisme de la « Schola Cantorum » au VIIe siècle et de sa dispersion européenne à la faveur de la Renaissance carolingienne, du classicisme de l'école de Notre-Dame de Paris au XIIIe siècle que désigne l'apogée du style du motet, du classicisme de la Renaissance déterminé par le style de la messe, du classicisme viennois de la fin du XVIIIe siècle que la forme-sonate marque de son empreinte; nous pourrions aussi appeler classique cette période finale de l'âge baroque dominée par le style vainqueur du concerto et de l'aria à « da capo ». Moments de classicisme donc, dans un ensemble de formes dynamiques, vouées à la recherche incessante de solutions suscitées par des problèmes nouveaux.

Ce que l'on pourrait dire, bien plutôt, c'est que la musique « excelle » au Baroque, parce qu'elle est art du mouvement.

Tous les théoriciens du Baroque ont reconnu en lui un art de tromperie, presque d'inconvenance. Que des formes attachées à la matière oublient, pour s'élancer dans l'espace, les lois de la pesanteur, que des colonnes montent et tournent alors que leur rôle est de porter, que des architectures se mettent à « bouger », c'est là inconvenance. Que la peinture se fasse sculpture ou inversement, ou qu'elle nous engage en de vastes perspectives qui ne sont qu'illusions, c'est là mensonge. Que chaque surface, enfin, soit ainsi utilisée à trouer l'espace en profondeur ou meublée de statues aux gestes agités qui s'emparent, elles aussi, mais en sens contraire, d'un espace que l'on souhaiterait libre, c'est là abus. De là sans doute, ce malaise que l'on éprouve parfois devant certains excès de l'art baroque et qui empêche de lui accorder une totale adhésion. Or, ce qui est défaut, sur le terrain

des arts plastiques, devient, en musique, vertu. La musique n'a que faire des lois de la pesanteur et peut librement s'évader dans l'espace; plus elle est mouvante, plus elle est musique, plus à soi-même elle convient. Que des basses aux voix hautes, elle envahisse l'espace, c'est là sa mission, pourvu qu'elle accomplisse cette conquête dans un mouvement incessant et non dans l'accumulation des masses sonores qui l'alourdissent. Et même quand son mouvement confine au vertige, même quand elle engage ses formes dans le jeu de la virtuosité la plus échevelée, elle ne peut dépasser ses limites, car ses limites sont infinies. Pure mathématique, ses combinaisons sont innombrables et il lui est loisible de reculer et d'accroître indéfiniment les conceptions du temps et de l'espace.

C'est dans la musique, vraiment, que le Baroque trouve son incarnation idéale. C'est là que pleinement, sans entraves, il est baroque.

⁂

L'étude du Baroque à travers la musique nous invite-t-elle à suivre E. D'Ors dans sa conception générale suivant laquelle le Baroque doit être considéré comme une catégorie esthétique ?

Rappelons que les théoriciens du Baroque en musique se sont bornés à le considérer comme un moment et à le confiner dans une période qui va approximativement de la fin du XVIe au début du XVIIIe siècle. Rappelons, en outre, que Della Corte et Pannain, suivant en cela B. Croce, reconnaissent comme baroque tout ce qui dissocie et désagrège les formes et n'attribuent ce caractère décadent qu'à certains maîtres de second plan de la deuxième moitié du XVIIe siècle.

Une fois de plus, confrontons les faits avec ces théories.

Nous avons pu remarquer que si les éléments du langage

musical : mélodie, harmonie, rythme se décomposaient brisant ainsi l'unité, l'équilibre du classicisme de la Renaissance, les formes cultivées par les musiciens de cette génération « composaient » un style nouveau. C'est là une loi biologique bien connue : de la décomposition, du dédoublement des cellules naît une vie nouvelle.

Que l'on qualifie de baroque cette désagrégation, soit; nous l'avons montré à suffisance et nous tenons à insister sur le fait que le style baroque en musique part du moment précis où le langage se défait. Mais dénier, comme le font Della Corte et Pannain, l'appelation de baroque aux œuvres qui marquent l'apparition du « stile nuovo », dire que l' « Orfeo » de Monteverdi est une œuvre classique, que le principe de la monodie accompagnée est du plus pur classicisme, que les premières manifestations de la musique instrumentale chez un G. Gabrieli, chez un Frescobaldi sont classiques, c'est là ignorer totalement les lois du classicisme et c'est méconnaître le Baroque.

Nous avons précisé ce qui, dans ces œuvres de la fin du XVIe siècle et du début du XVIIe, tournait le dos au classicisme; nous avons insisté sur cette rupture d'unité — rupture d'équilibre — qui s'y manifestait; nous avons assez fait remarquer à quel point ces œuvres obéissaient au jeu des contrastes, à la loi permanente des antithèses, à la tension des valeurs antagonistes; nous avons mis en un relief suffisant leur dynamisme interne et externe, leur besoin d'exprimer des valeurs psychologiques et individuelles, leur opposition à tout ce qui est collectif et universel, leur volonté d'émouvoir, d'étonner, de stupéfier; nous avons décelé cette fougue qui enlève les formes et les emporte au delà d'elles-mêmes, ces masses sonores qui s'envolent ; nous avons révélé cette tendance permanente au tragique ou au sublime, que la médiocrité des textes n'appelle pas toujours mais que la musique exalte ; nous avons montré la grandeur enfin de cet art nouveau, art qui reflète un monde humain supérieur,

peuple de héros, de dieux et de saints, humanité qui, dans un élan, communie avec toutes les forces cosmiques.

Or, ce sont là toutes les caractéristiques que l'on s'accorde généralement à reconnaître à l'art baroque, dans le domaine du faire plastique.

Della Corte et Pannain considèrent uniquement comme baroques, ces manifestations d'une polychoralité excessive qui relèvent exclusivement de la virtuosité et s'inscrivent dans le désordre. Sans doute est-ce avec raison qu'ils distinguent, dans cet art nouveau du « Seicento », ce qui est création de ce qui est prolongement. Il est certain, et nous l'avons montré, que les genres nouveaux contiennent un ferment de vie que ne possèdent pas les œuvres polychorales mais, contrairement à l'avis de ces théoriciens qui voient dans la monodie, le drame musical et l'oratorio, une véritable continuation de l'esprit de la Renaissance et dans la décadence du style d'église, un phénomène baroque de désagrégation, nous pensons plutôt que l'esprit du Baroque surgit des créations du « stile nuovo » tandis que la polychoralité du style d'église constitue un refuge de la polyphonie renaissante.

Le désordre, du reste, n'est seulement là où le voient Della Corte et Pannain. Il est partout, en ce début d'une ère musicale nouvelle. Et nous avons suivi à la trace, au cours de notre exposé, ce long cheminement qui, du désordre à l'ordre, engage le « stile nuovo » à la découverte de sa véritable expression.

Mais que la monodie accompagnée soit porteuse de fraîcheur, nous donne l'impression d'une force drue, d'une matière enroulée fortement en spirale, contenant en soi un monde de pouvoirs, tandis que la polychoralité crée en nous une impression de virtuosité, de facilité, de « lâché », de désordonné en un mot, nous ne le nions nullement mais nous trouvons, à ce double phénomène, une explication dans la cause profonde de l'irruption du style baroque.

La cause est dans l'homme même. L'esprit de la Renais-

sance lui avait appris, au contact de l'antiquité, à se découvrir en tant qu'essence et représentant ou type idéal d'une collectivité. Entre cette collectivité et lui devait s'établir un accord profond, fondamental. C'était l'homme accompli, révélé par la découverte du siècle de Périclès, dont les facultés du corps, de l'âme et de l'intelligence étaient parfaitement équilibrées : l'humaniste en un mot. Et toutes les particularités tendaient à s'effacer devant le type.

Mais ce n'était là que tendance. Tendance contre laquelle quinze siècles de moyen âge chrétien s'insurgeaient, consciemment ou non (1); quinze siècles de vie mystique, d'aspirations supérieures ou extérieures à l'homme et qui l'écrasaient. Ainsi l'esprit de la Renaissance n'aura été qu'un ferment momentané ; il aura appris à l'homme à se découvrir et la leçon ne sera pas perdue, mais c'est désormais corps et âme qu'il s'élancera à la découverte du monde. Si l'on compare la « Chute des Damnés » du Jugement dernier de Memlinc à la Marienkirche de Dantzig, à celle de Rubens, on saisit immédiatement ce qui sépare ces deux mysticismes : dans le premier, des corps émaciés, ignorants d'eux-mêmes, âmes à fleur de peau, courent à leur châtiment éternel; dans l'autre, des corps lourds, conscients de leur union avec une âme éternellement damnée, croulent dans une chute sans fin. Chez Memlinc, les âmes seules informent des corps qui ne sont là que pour l'apparence, pour le témoignage ; chez Rubens, les corps sont indissolublement liés à des âmes. Et désormais, l'homme n'oubliera plus sa dualité. Mais après lui être apparue un instant dans l'unité, il comprend soudain

1) ZAHAR (M.), dans un article intitulé *Le mysticisme dans l'Art* (*L'Arche*, n° 26, p. 130 et ss.), fait remarquer la rupture de cette « relation avec le divin », vers la fin du moyen âge, au moment même de la prise de conscience de l'humanisme (p. 138). Nous pensons que le Baroque constitue une reprise de contact — une volonté de contact — avec ce mysticisme, et non plus, cette fois, dans l'immobilité de gestes chargés de signification, comme au moyen âge, mais dans le mouvement absolu, total, qui opère la communion de l'homme et du divin.

que cet équilibre est un mythe, une tendance et non une réalité; il découvre en lui le drame de cet antagonisme, corps et âme, qui se disputent son salut. Du jour où il cherchera à expliquer et à exprimer cette dramatique dualité, surgira le Baroque (1).

De là, le caractère essentiellement antithétique des manifestations du style nouveau; les corps pèsent et les âmes visent à l'envol, la lutte des vertus et des vices n'est plus symbolisée par des personnages différents mais s'incarne dans cet être complexe, à la fois seul et multiple.

Là, croyons-nous, est le secret de cette tension entre des forces antagonistes que décelait Woelfflin et que tous les théoriciens du Baroque ont constatée sans chercher à en dénoncer les causes profondes. Et par là aussi s'explique la dualité des manifestations du Baroque : c'est-à-dire, d'une part, celles qui nous apparaissent dans leur forme tendue, dans leur rude simplicité, dans leur force ascensionnelle, qui d'un élan jaillissent et fusent vers un but suprême, d'autre part, celles qui, alourdies de formes massives, prolifèrent

1) R. HERBERTZ, dont nous venons d'avoir connaissance d'un article intitulé : *Philosophie des Barocks (Annuaire de la Société Suisse de Philosophie*, Bâle, t. IV (1944), pp. 102-126) adopte une position proche de la nôtre, quoique différente dans ses prolongements. Pour lui, le Baroque n'est pas seulement un phénomène de style, mais le style qu'il affirme n'est que la résultante d'un phénomène de caractère philosophique. Un état d'esprit a précédé et causé l'éclosion du style baroque. Cet état d'esprit, il le désigne par un changement de la position de l'homme dans le monde; l'homme n'est plus au centre de l'univers, il est : 1°) *dans* l'Univers, c'est-à-dire, dans un Univers que Kepler, Galilée et Newton découvraient, un Univers qui devenait héliocentrique et dans lequel la terre perdait sa position centrale. L'homme de l'époque baroque éprouve ainsi son existence au contact du Cosmos dont la découverte lui cause un certain « effroi » (la peur tellurique) : entre ce monde et cet homme, existe une *tension* qui sera la déterminante de toutes les manifestations de cette époque; 2°) avec Dieu ; ce Dieu en face duquel il se trouve est un Dieu infini, absolu, et ici encore se manifeste une tension entre ce Dieu infini et cet homme fini, entre l'Eternel et l'être périssable. Ce Dieu et cet Univers se confondent en une sorte de Panthéisme (Dieu en toute chose) et en un Panenthéisme (Tout en Dieu), face auxquels l'homme est contraint à une lutte sans merci.

dans l'espace et, pour s'évader, ne peuvent que pousser leurs pampres, « bouger », se contorsionner, se désordonner. Le Baroque vit ainsi de deux solutions : l'ascèse et la virtuosité. Le Christ seul dans l'Immensité de Rubens est aussi baroque que ses Crucifixions ou ses Descentes de Croix, où de multiples personnages se meuvent et s'agitent. Le Baroque est aussi bien dans les formes ascensionnelles et simples que dans les formes complexes et agitées, dans les compositions centripètes que dans les compositions centrifuges. Il est à la fois dans la monodie et dans la polychoralité. Il est dans toute forme mue par un essor intérieur qui l'entraîne vers l'infini. Il est dans le sublime, il est dans le tragique. Il est dans toute forme inachevée, dans tout ce qui se heurte, dans tout ce qui s'oppose. Mais comme toute dualité, il tend à l'unité. Il y tend de toutes ses forces, de tous ses pouvoirs, il y tend sans cesse, inlassablement. Du désordre, il tend à l'ordre. Quand il y parvient, c'est le classicisme.

Par ce drame, par ces élans conjugués, s'explique la grandeur, la noblesse du Baroque. Il n'est plus le langage des hommes, il est celui des dieux, c'est-à-dire qu'un monde supérieur, conçu par l'imagination des hommes, qui tentent de se grandir, de se hausser au delà d'eux-mêmes. Les formes ampoulées, le langage pompeux, les rythmes larges et majestueux s'y inscrivent aussi bien que les expressions les plus profondes de la vie intérieure, les manifestations artistiques, autant que l'apparition de grands mystiques comme Thérèse d'Avila et Jean de la Croix. Le « classicisme français » du XVII[e] siècle se justifie autant que le Baroque italien ou espagnol à la lueur de cette esthétique à laquelle participent, mais à des titres différents, un J.-S. Bach et un Haendel, un Rembrandt et un Rubens, un Racine et un Corneille. Car telles sont les deux faces d'une catégorie unique, dans son essence opposée au « Classique ».

Ces considérations semblent nous ramener, tout comme

E. D'Ors, à une dualité Baroque-Classique, bien proche, en apparence, de la vieille conception nietzschéenne romantisme-classicisme. E. D'Ors, on s'en souvient, y avait plus ou moins bien paré en faisant du romantisme un genre particulier et momentané de la catégorie du Baroque.

Nous voudrions ici préciser notre point de vue à cet égard en établissant entre « romantisme » et « baroque » une série de distinctions qui nous semblent s'imposer.

La première, c'est que le Baroque est un style, est créateur d'un style alors que le romantisme en est dépourvu.

Prenons l'architecture, parmi tous les arts, celui qui désigne un style, qui donne un style à une époque. Nous pouvons affirmer que dans ce domaine, il y a un style baroque, mais il n'y a pas de style romantique. Toute l'architecture du XIX[e] siècle a vécu de néo-gothique, de néo-roman, de néo-classique, de néo-baroque, etc... C'est que le Baroque s'incarne dans des formes, il a besoin de formes précises pour expliquer sa dualité profonde ; le romantisme n'est qu'état d'esprit, ou mieux encore état d'âme, état d'une âme inquiète, en quête de satisfaction (1). N'importe quelle forme peut l'exprimer, grande ou petite, classique ou baroque : en musique, un Brahms est le maître des grandes formes, Schumann s'exprime davantage dans de petits poèmes.

Une autre distinction a sa source dans le fait que le Baroque est une constante, tandis que le romantisme est limité à un temps déterminé. Focillon a montré cette constante dans l'évolution des arts plastiques; nous croyons avoir postulé en faveur de ce point de vue en retraçant ici même le développement de la musique dans ses principales phases. Quelle

1) C'est ce qu'exprime avec conviction W. WEIDLE dans un article publié dans le numéro spécial des *Cahiers du Sud* consacré au *Romantisme allemand* (mai-juin 1937, p. 337). « Le romantisme n'est pas un style que l'on puisse opposer à un autre style comme le classique au baroque, ou le gothique au roman ; on ne peut que l'opposer simultanément à tous les styles [...]. Le fait même que le romantique est libre de choisir dans le passé n'importe quel style [...] montre qu'il n'a pas de style [...]. Le romantisme est la perte du style ».

que soit la singularité d'évolution des uns et de l'autre, le Baroque apparaît quand certains caractères s'emparent des formes et de l'expression : le mouvement, la fougue, l'élan, le jeu des intentions contradictoires, la dissociation de l'unité, la multipolarité de la composition, la « rupture d'équilibre », la confusion des genres; or, ces signes se présentent en musique chaque fois qu'un nouveau problème ayant été posé, la multiplicité des solutions surgit; ils disparaissent lorsque la solution idéale a été trouvée. Nous avons décelé le Baroque à ce moment précis où le foisonnement du «stile nuovo» succède au renouvellement du langage dans la seconde moitié du XVI[e] siècle ; nous pourrions le découvrir encore à cette époque où, le problème de la polyphonie ayant suscité des recherches techniques nouvelles, apparaissent des genres encore indécis dans la complication du « Gothique », où la multiplicité des voix s'allie à la pluralité des textes; baroque encore cet éploiement du romantisme où des formes de toutes tendances, de tout calibre, des minuscules aux géantes, exploitent les apparitions d'un état d'esprit naissant; baroques encore certaines œuvres d'aujourd'hui qui, fondées sur les inventions les plus récentes du langage musical, en prolongent les pouvoirs et le devenir dans un foisonnement de « trouvailles » qui nous remplissement d'aise mais aussi parfois de stupeur.

Le romantisme, en musique tout au moins, n'est apparu qu'une fois. Il n'a pas créé de formes nouvelles mais est venu incarner un état d'âme nouveau dans des formes anciennes (1).

Au cours de toute son histoire, il a vécu de formes classiques — celles du classicisme viennois — enrichies de ferments populaires ou nationaux. De plus en plus, il a fait peser le contenu sur la forme, la signification sur la musique. Il a failli même anéantir celle-ci dans l'œuvre de certains

1) *Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques*, cfr A. Chénier.

compositeurs allemands comme Bruckner par exemple, et, dans une certaine mesure Brahms, chez lesquels la forme se multiplie à l'infini, perd tout contrôle de ses proportions et semble ne jamais devoir cesser de nous déverser un contenu psychologique si complexe, si touffu qu'il en est parfois monstrueux. Il n'est apparu qu'une fois aussi dans sa grâce inouïe, dans sa jeune simplicité, dans sa fraîcheur d'invention, et des œuvres comme les « Lieder im Volkston » de J.-P.-A. Schulze, ceux de Schubert, les « Scènes d'enfants » de Schumann, la « Symphonie pastorale » de Beethoven, qui sont par là uniques, et jusqu'aux « Préludes » de Debussy, jusqu'aux « Mélodies » de Fauré, il n'a pas cessé d'inventer d'exquises expressions, d'évoquer des états intérieurs où l'âme humaine se reflète dans la nature. Mais ce n'est plus ici cette nature de caractère cosmique qui entre en contact et en fusion avec l'homme pour lui restituer les forces du monde, c'est une nature qui, aimable ou tragique, est devenue sa compagne, sa confidente, sa libératrice (1). Moments uniques certes, mais moments d'arrêt et non d'équilibre, naissance spontanée et non fin, époque qui est en quête d'un style et qui profite largement, et parfois abuse, de découvertes antérieures.

Le romantisme musical aura accompli son périple lorsque la loi des nombres, posant de nouveaux problèmes, rappellera que la musique n'est pas un prétexte à expressions de caractère psychologique ou à un programme quelconque mais, dans son essence, mathématique. La rénovation du langage musical à laquelle nous avons assisté au cours des premières années de ce siècle, a eu pour résultat de remettre

1) Il y aurait certes beaucoup à dire à ce sujet et la manière dont la nature est envisagée par l'homme de l'époque baroque et par le romantique ne pourrait qu'établir de nouvelles distinctions entre ces deux concepts L'homme romantique est *seul* face à la nature ; l'art baroque place, dans la nature, de multiples personnages. Le romantique *voit* la nature et s'y recherche, le baroque *agit* dans une nature qu'il ne regarde pas mais qu'il associe à son action.

la musique sur la voie d'un style nouveau et de la libérer des entraves du « contenu ».

Baroque dans certaines de ses manifestations, dans certaines proliférations, dans la confusion des genres, dans cette poussée interne qui fait craquer (Beethoven) ou gonfler (Brahms) les formes, le romantisme musical nous apparaît comme une rupture, un moment d'attente, voire même de désarroi qui ne semble pas avoir eu d'autre répondant dans le passé. Par là, il souffre d'une « exceptionnalité » que le Baroque n'a pas connue, d'une « monstruosité » aussi qui n'apparaît que dans de rares manifestations du Baroque, dont nous avons dénoncé le vide et l'artifice.

⁂

La présente étude nous permet-elle de résoudre le problème du synchronisme des arts ?

En général, R. Haas excepté, tous les théoriciens du Baroque musical fondent, implicitement ou non, leurs assertions sur ce postulat. C. Sachs poursuit point par point, sur le terrain musical, la distinction Renaissance-Baroque, énoncée par Woelfflin à propos des arts plastiques et Woelfflin lui-même semble y souscrire quand il établit entre Michel-Ange et Palestrina un parallèle étroit (1) ; R. Engel prolonge cette théorie jusque dans ses derniers retranchements et systématise à l'excès (2).

Un premier phénomène s'impose à l'observateur objectif du déroulement des arts : c'est que, en apparence tout au moins, ils obéissent à la même courbe d'évolution, aux mêmes tendances générales, aux mêmes postulats. Si la musique de l'antiquité classique nous échappe à peu près com-

1) Voir p. 20 et ss.
2) Voir p. 31 et ss.

plètement, notre champ d'investigation est suffisant depuis la naissance d'une polyphonie constructive (XIIe s.). Or, à partir de ce moment, nous voyons la musique obéir à un mouvement qui l'apparente dans ses principaux stades, aux autres arts : sans aller jusqu'à préciser si elle est romane ou gothique entre le XIIe siècle et la fin du XVe, reconnaissons qu'elle atteint, au XIIIe siècle, avec Pérotin le Grand et l'école de Notre-Dame de Paris, un point culminant, l'un de ces moments d'équilibre par quoi on désigne et reconnaît un classicisme. Or, ici, il y a concordance entre ces « organa tripla », ces motets latins dans lesquels la polyphonie naissante semble avoir trouvé une armature concrète, équilibrée sur son pivot : le ténor grégorien, et ce « classicisme », ce stade de splendide équilibre qui se manifeste dans les arts plastiques du siècle de saint Louis. Le style du motet polyphonique y absorbe toute forme antérieure et règne en maître sur cette époque; il tente même de régir les compositions profanes, à en juger par quelques exemples, rares il est vrai, mais quand même significatifs et prophétiques (1). Œuvres de dimensions restreintes mais dont la beauté, voire même la grandeur, réside dans la justesse des proportions, l'équilibre qui règne entre ce ténor-base et les voix hautes.

Au XIVe siècle, l'« ars nova » devra renouveler un langage qui était devenu inopérant et qui était dépassé par l'accroissement du nombre des voix et l'élargissement des proportions. L'édifice polyphonique était devenu trop complexe avec sa multiplicité de voix et sa pluralité de textes et de langues; les mélodies, à force de fuser et de jaillir, avaient pris des détours anguleux et la rythmique se manifestait en modes différents pour chacune des voix. A cause de tout cela, mais aussi en vertu de cette implacable armature qui compose le motet en périodes isorythmiques, cette musique

1) Motets profanes d'Adam de la Halle et ces exemples de musique polyphonique en dialecte wallon conservés à la Bibliothèque Nationale de Turin.

a été, non sans raison, comparée à l'art gothique contemporain (1).

Et nul ne niera que l'apaisement général des formes musicales qui se manifeste au XV[e] siècle, cette simplification de l'édifice polyphonique, cet adoucissement des courbes, ne rapprochent singulièrement l'art musical de cette pré-Renaissance que constitue, dans le domaine des arts plastiques, l'œuvre d'un van der Weyden et d'un Memlinc.

Avec le début du XVI[e] siècle, un nouveau sommet est atteint, un nouvel équilibre accompli, dans tous les arts à la fois; pour tous également, l'irruption du Baroque constituera, dans la seconde moitié du XVI[e] siècle, une rupture d'équilibre. Entre le Baroque plastique et le Baroque musical, il y a des concordances profondes et nous avons souligné, au cours des chapitres précédents, les caractéristiques d'un style qui envahit tous les domaines de l'activité humaine; tous deux, au XVIII[e] siècle, finissent par se résorber et se perdre, l'un dans les joliesses du rococo, l'autre dans les « manières » du style galant. Et lorsqu'aux confins des XVIII[e] et XIX[e] siècles, apparaît le classicisme dit viennois, un « néo-classicisme » engage toutes les formes des arts plastiques. Le romantisme trouve, lui aussi, son expression dans tous les domaines du faire artistique et, depuis une bonne trentaine d'années, nous assistons, sans conteste, à une révolution du langage qui englobe toutes les manifestations : un Strawinsky, un Picasso, un P. Valéry sont des « expérimentateurs » et leurs réussites les plus pures, les plus élevées sont travaux de laboratoire.

Et cependant, si l'on examine les faits d'une manière plus approfondie, le problème du synchronisme des arts se déplace étrangement, des failles apparaissent dans ce système en

1) Cfr Ch. VAN DEN BORREN, ses cours de l'Université de Liège et de Bruxelles et particulièrement ses *Etudes sur le XV[e] siècle musical*, chapitre I[er], intitulé : *La fin du gothique* (Anvers, De Nederlandsche Boekhandel, 1941).

apparence solidement construit. Les précisions que l'on cherche se dérobent.

A part les moments de classicisme pur qui résultent tous d'une convergence quasi miraculeuse de tous les arts en un endroit déterminé et dans un milieu précis, la concordance entre les arts plastiques et la musique est loin d'être absolue. La seconde moitié du XVe siècle en Italie est étrangement silencieuse, alors que ce pays brille d'un éclat incomparable dans l'art florentin; le XVIIe siècle néerlandais (nord et sud) ne manifeste pas d'invention vraiment originale dans le domaine de la musique, alors que la peinture y fleurit abondamment; la musique allemande du XIXe siècle ne trouve aucun point de comparaison dans l'architecture, la sculpture et la peinture allemandes contemporaines qui, toutes trois, font preuve d'une vraie carence inventive; et tandis que la musique française, après l'éclat d'un Berlioz, se perd dans l'impasse du grand opéra et de l'opéra-comique, la peinture s'y épanouit et la littérature jouit d'une étonnante éclosion. Et, dans le même ordre de constatations, que dire d'une Italie qui, pendant tout le moyen âge, résiste au gothique et d'une France qui, en pleine époque baroque, tente de lui faire opposition par tous ses moyens; que dire d'une Espagne dont la constante est baroque et d'une Allemagne qui, dès le moyen âge, marque une propension aux états d'âme romantiques ? Comment, encore, expliquer la différence d'évolution entre les arts plastiques, telle que la décrit Focillon et la musique, selon les données énoncées par nous plus haut, si un synchronisme étroit associe tous les arts ?

Plusieurs facteurs interviennent et expliquent cet état de choses, en soi fort complexe.

Il nous paraît, en premier lieu, qu'à côté des lois qui se dégagent de l'examen général des faits, les « hasards de l'histoire » viennent accomplir leur œuvre singulière. Sans doute, ce terme ne signifie-t-il rien de positif. Qu'il s'agisse en fait de « hasards » ou d'une détermination, d'une « Provi-

dence » supérieure, nous ne trancherons pas la question. Ce que nous voulons ici montrer, c'est qu'à côté des lois, il y a le jeu permanent des libertés, il y a ces sortes de caprices, à nos yeux, de toutes les forces de la vie, de toutes les manifestations des hommes; il y a que rien n'est prévisible dans l'absolu et que les faits échappent souvent à nos investigations ou aux tentatives d'explication scientifique que nous voulons leur donner. La seule attitude acceptable de l'observateur impartial doit être de s'incliner devant ces faits, si étranges qu'ils puissent paraître, même s'ils viennent bouleverser les systèmes établis sur la base d'autres expériences.

Toujours le domaine de l'art échappera aux investigations d'une science trop rigoureuse et trop sûre d'elle-même, parce que « l'esprit souffle où il veut ».

Mais il nous paraît toutefois possible de serrer le problème de plus près et de tenter une explication plus rationnelle de ces faits contradictoires.

Une première lumière peut être apportée par cette considération que nous avons énoncée plus haut : c'est que l'essence des arts plastiques étant différente de celle de la musique, ces arts évoluent suivant des processus différents. Ce qui est aboutissement chez les uns, n'est que passage chez l'autre; ce qui est force active en musique, est déliquescence en matière d'art plastique. Il s'ensuit naturellement, et compte tenu de ces moments miraculeux de classicisme qui engagent à la fois tous les arts, que lorsque les arts plastiques entrent en décadence, la musique s'élance sur de nouvelles pistes, fraîche de forces vives, et lorsque celle-ci se disperse dans la multiplicité des formules, les arts plastiques recommencent, sur d'autres bases, leur quête d'un style nouveau.

Sans vouloir édifier ici un système sur une matière aussi mouvante, nous postulons seulement que seuls les grands moments de classicisme ont permis une concordance, une étonnante convergence de tous les arts, un état de suprême

perfection; en dehors de ces « miracles », ils évoluent chacun suivant ses lois propres, obéissant à des tendances et à des traditions qui leur sont souvent particulières. Tous se meuvent à la recherche d'un style, d'un langage, d'un moyen d'expression idéal, qui soit l'image et le reflet le plus parfait de la mentalité d'un temps; idéal, nous l'avons vu, rarement atteint, rapidement dépassé.

Ces divergences particulières n'empêchent nullement, toutefois, des concordances générales : les tendances les plus singulières, les idéals les plus forts, qui marquent une époque déterminée, tenteront toujours de s'inscrire à la fois dans tous les domaines de l'activité humaine; c'est ainsi que l'on peut dire, et nul ne le niera, qu'il existe une époque romane, une époque gothique, un âge baroque, un âge romantique, que l'on peut désigner le classicisme de la Renaissance, le classicisme français du XVIIe siècle, le prétendu « néo-classicisme » des confins des XVIIIe et XIXe siècles, parce que, à ces époques, malgré les diversités dans l'apparition des formes artistiques, il y a une sorte de correspondance spirituelle entre toutes les manifestations, une volonté de répondre, par ces langages si différents, à des aspirations communes qui relèvent du moment présent.

Enfin, un dernier élément nous paraît être de nature à rejeter tout système : c'est que l'œuvre d'art est avant tout œuvre humaine et qu'il est impossible de ne pas tenir compte de ce facteur essentiellement mouvant. S'il est des artistes qui accomplissent une œuvre dans un rapport étroit avec les aspirations contemporaines, il en est, et des plus grands, qui échappent à leur temps, soit qu'ils le devancent (Monteverdi), soit qu'ils demeurent attachés à un langage périmé mais auquel ils confèrent un caractère d'excellence définitive (Palestrina), soit que, génies multiples, ils rassemblent dans leur œuvre les tendances du passé et les aspirations de l'avenir (J.-S. Bach, Beethoven). Ces artistes de grande classe introduisent dans l'histoire des arts un élément de « désor-

dre », viennent parfois briser ou précipiter une ligne d'évolution par leurs imprévisibles et « dangereuses » conceptions. Apparitions en soi scandaleuses, ces artistes d'exception nous gardent de concepts rigides et nous rappellent une loi majeure : celle qui marque la victoire du « jeu » sur les systèmes étroits, le triomphe d'une liberté positive sur les impératifs, la supériorité de la vie, enfin, sur les pouvoirs desséchants de l'analyse.

Ainsi, il n'y a pas de synchronisme absolu entre les arts, et, comme la vision synthétique d'E. De Bruyne, à propos du moyen âge, nous le démontre (1), il y aurait, bien plutôt, synchronisme entre ces deux pôles de la sensibilité humaine : le Classique et le Baroque. Si nous tentons, en effet, de transposer cette conception dans le monde occidental moderne, nous la voyons largement se justifier et le XVII[e] siècle serait, dans l'histoire, un moment miraculeux, un moment où, de tendance, le Baroque est devenu un style, un moment où, enfin, il a atteint son idéale incarnation dans des formes définitives, où il a connu son triomphe dans un art musical qui pouvait, par ses virtualités mêmes, parfaitement et totalement exercer tous ses pouvoirs. Un moment aussi où le Baroque a atteint son « classicisme », son accomplissement.

Victoire de la vie, mais aussi image d'un conflit multiple, l'art de l'époque baroque s'exprime à travers divers langages et nous avons défini les deux pôles entre lesquels viennent s'inscrire ses manifestations infiniment variées et souvent contradictoires. De cette lutte, le Classique et le Baroque sont, tour à tour, vainqueurs.

Bruxelles, juillet 1943 - octobre 1947.

1) Cfr *Etudes d'esthétique médiévale*, t. I, p. 103 et ss.

POSTLUDE

C'est au cours d'un voyage en Italie (1) que j'ai pris contact pour la première fois, d'une manière effective, avec l'art baroque italien. Avouerai-je que je ne fus pas conquise et que mes préférences allèrent à d'autres formes, à d'autres conceptions artistiques, à d'autres époques ? Cet art baroque, dont je reconnaissais, par ailleurs, les raisons d'être et certaines beautés, me choquait par ses abus, ses inconvenances, son absence de mystère. La musique italienne de l'époque baroque, par contre, rencontrait ma totale adhésion. Je voulus m'expliquer à moi-même les causes de cette divergence. C'est ce qui a déterminé l'élaboration de cette étude.

Or, cette étude, je ne puis la considérer comme achevée. Trop de points mériteraient encore d'être traités ou développés qui m'ont paru quelque peu en marge du sujet ou sur lesquels je ne me crois pas encore suffisamment informée.

Je citerai, entre autres, le problème de la résistance de la France au Baroque qui se pose, sur le terrain musical, avec une exceptionnelle acuité; les différents aspects de la chanson spirituelle, protestante et catholique ; la question des

1) Accompli au cours de l'année académique 1937-1938 grâce à une bourse de la Fondation Nationale Princesse Marie-José.

instruments de musique utilisés à l'époque baroque et leur apport technique à l'élaboration de ce style ; enfin la musique espagnole de ce temps que j'ai dû, momentanément, laisser dans l'ombre, les circonstances de ces dernières années m'ayant empêchée de pousser de ce côté mes investigations. Du point de vue de l'esthétique, j'aurais dû signaler le rôle de la dynamique et de l'agogique dans l'évolution des formes musicales du XVIIe au XVIIIe siècle, c'est-à-dire, préciser la valeur des mouvements et montrer comment les nuances par plans opposés se muent en nuances plus raffinées en même temps que plus disciplinées. J'aurais pu, aussi, développer ce que j'entends par « l'esthétique du vide » dans la musique qui précède immédiatement l'apparition du classicisme viennois.

Ce n'est donc que l'état actuel de mes cogitations que je livre au lecteur. Qu'il veuille bien n'y pas chercher autre chose.

BIBLIOGRAPHIE [1]

ABBIATI (Fr.), *Storia della Musica*, Milan, t. I (Treves ed., 1939), t. II et III (Garzanti, 1946).

ANDLER, *Nietzsche et le transformisme intellectualiste*, Paris, 1932.

ARTUSI (G.B.), *Discorso/secondo/Musicale/Di Antonio Bracino/Da Todi/ G.B. Artusi /per la dichiaratione della lettera posta ne' scherzi Musicali/dell sig. Claudio Monteverdi.*/In Venezia/Appresso Giacoma Vincenti/M. DC. VIII./

BALDENSPERGER (F.), *Sensibilité musicale et Romantisme*, Paris, Les Presses françaises, 1925.

BATTEUX, *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1743.

BAUDOIN (F.), *Rococoproblemen*, extr. des *Miscellanea Historica Alberti De Meyer*, Louvain, 1946, p. 1146 et ss.

BAYER (R.), *L'Esthétique de la grâce*, Paris, Alcan, 1933, 2 vol.

BORRELLI (E.), *Intuizione barocca e civiltà musicale*, dans *Rassegna Musicale*, décembre 1937-janvier 1938.

BORRELLI (E.), *Rinascimento barocco e romanticismo in una storia del linguaggio musicale*, dans *Rassegna Musicale*, juin 1939.

BUECKEN (E.), *Musik des Rokokos und der Klassik*, dans *Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam, Athenaion (1935).

BUECKEN (E.), *Der galante Stil*, dans *Zeitschrift f. Musikwissenschaft*, t. VI (1924), p. 418 et ss.

CASSIRER (E.), *Die Philosophie der Aufklärung*, Tübingen, 1932.

CROCE (B.), *Storia dell'èta barocca in Italia*, Bari, 1929.

1) Nous n'avons pas la prétention d'offrir ici-même au lecteur une bibliographie exhaustive du Baroque en général, notre intention étant de lui donner à connaître nos sources et de signaler les études qui ont alimenté nos travaux.

DE BROSSES (Ch.), *Lettres familières sur l'Italie*, publiées par Y. BEZARD, Paris, Firmin-Didot, 1931, 2 vol.

DE BRUYNE (E.), *Esquisse d'une philosophie de l'Art*, Bruxelles, 1930.

DE BRUYNE (E.), *Etudes d'Esthétique médiévale*, Bruges, 1946, 3 vol.

DELLA CORTE (A.), *Il barocco e la Musica*, dans les *Mélanges L. de La Laurencie*, Paris, Droz, 1933, p. 165 et ss.

DELLA CORTE (A.) & PANNAIN (G.), *Storia della Musica*, Turin, 1942, 3 vol.

D'ORS (E.), *Du Baroque*, Paris, Gallimard [1935].

FANO (F.), *La Camerata fiorentina. V. Galilei*, dans *Monumenti e Istituzioni dell'Arte musicale italiana*, Milan, 1934.

FOCILLON (H.), *La Vie des Formes*, Paris, Alcan, 1939. (2e éd.)

GIELING (F.), *Der Begriff « Konzert » in der Barockmusik*, dans *Schweizerische Musikzeitung*, 1944.

GOLDSCHMIDT (H.), *Musikästhetik des 18. Jahrhunderts*, Zurich et Leipzig, 1915.

HAAS (R.), *Die Musik des Barocks, Handbuch der Musikwissenschaft*, Potsdam, Athenaion, (1928).

HERZBERG (R.), *Philosophie des Barocks, Jahrbuch der Schweizerischen philosophischen Gesellschaft*, Bâle, 1944.

HUEBSCHER (A.), *Barock als Gestaltung antithetische Lebensgefühls, Euphorion*, t. 24 (1922), I.

HUIZINGA (J.), *Das Problem der Renaissance*, trad. all. W. KAEGI, dans *Wege der Kulturgeschichte*, 1930.

HORST (K.), *Barockprobleme*, Munich, 1912.

KOHLER (P.), *Lettres de France. Périodes et Problèmes*, Lausanne, Payot, 1943.

KROYER (Th.), *Zwischen Renaissance und Barock, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters, 1927*, Leipzig, 1928.

KRUEGER (W.), *Das Concerto grosso in Deutschland*, Reinbek, 1932. (Diss.)

LALO (E.), *Eléments d'une esthétique musicale scientifique*, Paris, 1939. (2e éd.)

LAVEDAN (P.), *Histoire de l'Art*, t. II, *Moyen Age et Temps Modernes*, Chap. IV, *Le Conflit du Baroque*, Paris, Presses Un. de France, coll. « Clio », 1944.

LIESS (A.), *Wiener Barockmusik*, Vienne, 1946.

Lirici (I) del Seicento et dell'Arcadia, publ. par C. CALCATERRA, Milan, Rizzoli (1936).

LORENZ (A.), *Musikgeschichte in Rythmus der Generationen*, Berlin, 1928.

LUETZELER (H.), *Einführung in die Philosophie der Kunst*, Bonn, 1934.

LUPO (B.), *Monteverdi sacro*, (Sur le sentiment religieux baroque), *Rassegna Musicale*, avril 1942.

MALE (E.), *L'Art religieux après le Concile de Trente*, Paris, 1932.

MERSMANN (H.), *Versuch einer musikalischen Wertästhetik*, *Zeitschrift f. Musikwissenschaft*, janvier 1935.

MESNARD (P.), *Œuvres de Racine : Chœurs d'Esther et d'Athalie. Cantiques spirituels par J. Moreau*, Paris, Hachette, 1873.

MEYER (E.H.), *Die Vorherrschaft der Instrumentalmusik im Niederländischen Barock*, *Tijdschrift der Vereeniging voor Ned. Mus. gesch.*, t. XV, pp. 56-83.

MEYER (E. H.), *Form in the Instrumental Music of the 17th Century*, *Proceedings of the Musical Assoc.* 1938-39.

MONGLOND (A.), *Le préromantisme français*, Grenoble, 1930, 2 vol.

MOOS (P.), *Die Philosophie der Musik*, Stuttgart-Berlin-Leipzig, 1922. (2e éd.)

MOSER (H.S.), *Die Zeitgrenzen des Musikalischen Barocks*, *Zeitschrift f. Musikwiss.*, t. IV (1922).

MUFFAT (G.), *Florilegium Primum...*, Augsbourg, 1695; *Florilegium secundum...*, Passau, 1698, publ. dans *Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich*, I (1894-1895).

PEYRE (H.), *Le classicisme français*, New-York, 1942.

PRUNIERES (H.), *Monteverdi*, Paris, Alcan, coll. « Les Maîtres de la Musique », 1931.

RAYMOND (M.), *Génies de France* (Sur Agrippa d'Aubigné et le Baroque en littérature), *Cahiers du Rhône*, 1942.

REYMOND (M.), *De Michel-Ange à Tiepolo*, Paris 1912.

RIEGL (A.), *Die Entstehung der Barockkunst in Rom*, Vienne, 1908.

SACHS (C.), *Barockmusik*, *Jahrbuch... Peters 1919*, Leipzig, 1920.

SACHS (C.), *Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft*, dans *Archiv f. Musikwissenschaft*, t. I (1919), 3.

SCHENK (E.), Compte rendu de l'ouvrage de Bücken *Die Musik des Rokokos und der Klassik*, dans *Zeitschrift f. Musikwiss.*, 1935, p. 311.

SCHENK (E.), *Ueber Begriff und Wesen des musikalischen Barock*, dans *Zeitschrift f. Musikwissenschaft*, t. XVII (1935).

THERSTAPPEN, *Die Musikkultur des deutschen Barocks*, dans *Deutsche Musikkultur*, juin-juillet 1940.

URSPRUNG (O.), *Die ästhetische Kategorien Weltlich-Allgemein-Geistlich-Kirchlich und ihre musikalischen Stil*, dans ***Zeitschrift f. Musikwiss.***, nov. 1935.

VALABREGA (C.), *Domenico Scarlatti. Il suo secolo. Le sue opere*, Modène, 1937.

VENTURI (L.), *Histoire de la critique d'art*, trad. J. Bertrand, Bruxelles, (1938).

VON ZAHN (A.), *Barock, Rokoko und Zopf*, dans *Zeitschrift f. bildende Kunst*, t. VIII (1873).

WEISBACH (W), *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921.

WEISBACH (W.), *Die Kunst des Barocks in Italien, Frankreich, Deutschland und Spanien*, Berlin, Propylæen, 1924.

WEISBACH (W.), *Barock als Stilphänomen, Deutsche Vierteljahrschr. f. Literatur u. Geistesgeschichte*, 1924.

WELLESZ (E.), *Renaissance und Barock, Zeitschrift f. Musikwiss.* t. XI (1929).

WOELFFLIN (H.), *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915.

WOELFFLIN (H.), *Renaissance und Barock*, Munich, 1926. (4e éd.).

ZENCK (H.), *Grundformen deutscher Musikanschauung*, dans ***Jahrbuch der Akademie der Wiss. in Göttingen***, 1941-42.

Cet ouvrage était déjà à l'impression lorsque nous parvint une étude capitale et exhaustive sur la musique de l'époque baroque : *Music in the Baroque Era*, par M. BUKOFZER (New-York, 1947). Ce livre porte en sous-titre : *From Monteverdi to Bach* et se termine par une importante bibliographie du sujet à laquelle nous renvoyons le lecteur.

Bien que nous ayons envisagé ici même le Baroque musical sous un angle particulier, nous nous plaisons à souligner l'intérêt de ce bel ouvrage et nous nous réjouissons de nous trouver souvent en concordance avec son auteur.

Table des exemples musicaux

Ex. 15 — A. Scarlatti, Air : *Vieni pur* de la cantate *Abandonato e solo* (Bibl. du Conservatoire de Bruxelles).

Ex. 16 — A. Scarlatti, Récitatif : *Poppea gia m'incatena, ibid.*

Ex. 17 — G. Gabrieli, *Ricercar decimo tono* (1595), publ. par Wasielewski, *Geschichte der Instr. Musik im XVI. Jahrh.*, Berlin, 1878, n° 21, p. 48 ss.

Ex. 18 — G. Gabrieli, *Sonata con tre violini* (1615), pub. par Wasielewski, *Die Violine im XVII. Jahrh.*, Bonn, 1874, Album, p. 13 ss.

Ex. 19 — Id., *Ibid.*, p. 13 ss.

Ex. 20 — B. Marini, *Il priulino, Balletto e corente,* extr. des *Affetti musicali,* op. 3, 1620, publ. par Wasielewski, *ibid.*, p. 17.

Ex. 21 — G.-B. Vitali, *Capricio a 4,* 1669, publ. par Wasielewski, *ibid.*, pp. 49-50.

Ex. 22 — M. Cazzati, *Sonate a due, tre, quattro e cinque con alcune con tromba,* I, *La Gonzaga,* Anvers, 1677 (Bibl. du Conservatoire de Bruxelles).

Ex. 23 — Ph. Van Wichel, *Sonata a violino e basso,* extr. du *Fasciculus dulcedinis,* Anvers, 1678 (Bibl. de la Cathédrale de Durham).

Ex. 24 — C. Hacquardt, *Sonata a 3* n° 10, extr. de *Harmonia Parnassia...*, Utrecht, 1686 (British Museum).

Ex. 25 à 28 — A. Vivaldi, *Concerto en la majeur,* publ. par Landshoff, Leipzig, Peters (1935).

Ex. 29 — J.-S. Bach, extr. du *Concerto pour violon en mi majeur.*

Ex. 30 — J.-S. Bach, extr. du *Concerto brandebourgeois n° 3 en sol majeur.*

Ex. 31 — J.-Ph. Rameau, *La Timide,* extr. des *Pièces de Clavecin en concert.*

Ex. 32 — J.-Ph. Rameau, *Le Tambourin,* extr. des *Pièces de Clavecin,* 1731 (agréments réalisés d'après la table).

Ex. 33 — D. Scarlatti, *Vivace,* éd. Longo, t. IV, n° 175, p. 88.

Ex. 34 — D. Scarlatti, *Allegro,* éd. Longo, t. III, n° 104, p. 12.

Ex. 35 — C.-Ph.-E. Bach, *Sonata per clavicembalo* (ms. Bibl. du Conservatoire de Bruxelles).

Ex. 36 — C.-Ph.-E. Bach, *Sonaten und freye Fantasien... für Fortepiano für Kenner u. Liebhaber,* Leipzig, 1783, Dritte Sammlung, rondo n° 3.

Ex. 37 — J.-P.-A. Schulz, *Der Mond ist aufgegangen,* extr. des *Lieder im Volkston bey dem Claviere zu singen,* Berlin, 1785, 3e partie, p. 52.

Ex. 39 — R. de Lassus, Motet : *Christe Dei,* cfr coll. *Das Chorwerk,* n° 14, p. 4.

Ex. 40 — Cl. Monteverdi, *Il rittorno d'Ulisse in Patria,* acte I, sc. I, récitatif de *Pénélope.* Cfr Malipiero, *Tutte le opere,* t. 12, p. 114.

Ex. 41 — H. Schütz, *Auferstehungs Historie : Weib, Weib,* cfr *H. Schütz Sämmtliche Werke,* t. I, p. 15.

Ex. 42 — A. Scarlatti, Air : *Il suo pensier* de la Cantate *Abandonato e solo* (Bibl. du Conservatoire de Bruxelles).

Ex. 43 — C.-Ph.-E. Bach, *Claviersonaten, rondos's und freie Fantasien für Kenner und Liebhaber,* Dritte Sammlung, sonate n° 1, *Allegro.*

Ex. 44 — C.-Ph.-E. Bach, *ibid.,* sonate n° 3, *Allegro assai.*

Ex. 45 — C.-Ph.-E. Bach, *ibid.,* sonate n° 1, *Andante.*

Ex. 46 — C.-Ph.-E. Bach, *ibid,* Erste Sammlung, sonate n° 6, *Allegro molto.*

Ex. 47 — C.-Ph.-E. Bach, *ibid.,* Zweyte Sammlung, *rondo n° 3.*

Ex. 48 — C.-Ph.-E. Bach, *ibid.,* Dritte Sammlung, sonate n° 3, *Andante.*

Ex. 49 — C.-Ph.-E. Bach, *ibid.,* Erste Sammlung, sonate n° 6, *Allegretto moderato.*

Ex. 50 — P. van Maldere, *Sonate en trio ut majeur,* (Bibl. de la Gesellschaft der Musikfreunde, Vienne).

Ex. 51 — P. van Maldere, Finales de sinfonies (cfr S. Clercx, *Pierre van Maldere...,* Bruxelles, 1948, chap. III).

Ex. 52-53 C.-Ph.-E. Bach, *ibid.,* Erste Sammlung, sonate n° 6.

Ex. 54 — Ph. de Monte, *E morte o vita,* cfr *Madrigalium spiritualium cum sex vocibus,* Liber primus, Malines, 1938, p. 115 ss.

Ex. 55 — G. Legrenzi, *Sonata a 5, La Fugazza* (1663), publ. par Wasielewski, *Die Violine im XVII. Jahrh.,* p. 44.

Ex. 56 — L. Gregori, *Concerto grosso op. 2,* cfr Krüger (W.), *Das Concerto grosso in Deutschland,* p. 25.

Ex. 57 — A. Vivaldi, *Concerto grosso* (1740), (Landesbibl. de Dresde). Cfr M. Pincherle, *A. Vivaldi et la musique instrumentale, Inventaire thématique,* p. 27.

Ex. 58 — [Susanne van Soldt], *Pavane et Galliarde Bassano* (British Museum).

Ex. 59 — H.-J. De Croes, *Divertissement n° 2 op. 2,* (cfr S. Clercx, *H.-J. De Croes...,* Bruxelles, 1940, t. II, p. XXX).

Ex. 60 — C.-Ph.-E. Bach, *Sonate pour le clavicorde,* (Bibl. du Conservatoire de Bruxelles).

Ex. 61 — C.-Ph.-E. Bach, *ibid.*

Ex. 62 — Cl. Monteverdi, *Il Ballo delle Ingrate,* cfr Malipiero, *Tutte le opere,* t. 8, pp. 34-7.

Table des matières

ACHEVE D'IMPRIMER

LE 15 DECEMBRE 1948

POUR LE COMPTE DES

EDITIONS DE LA LIBRAIRIE ENCYCLOPEDIQUE

PAR L'IMPRIMERIE LIBERATOR - S. A.

13-17, RUE DESTOUVELLES,

BRUXELLES.